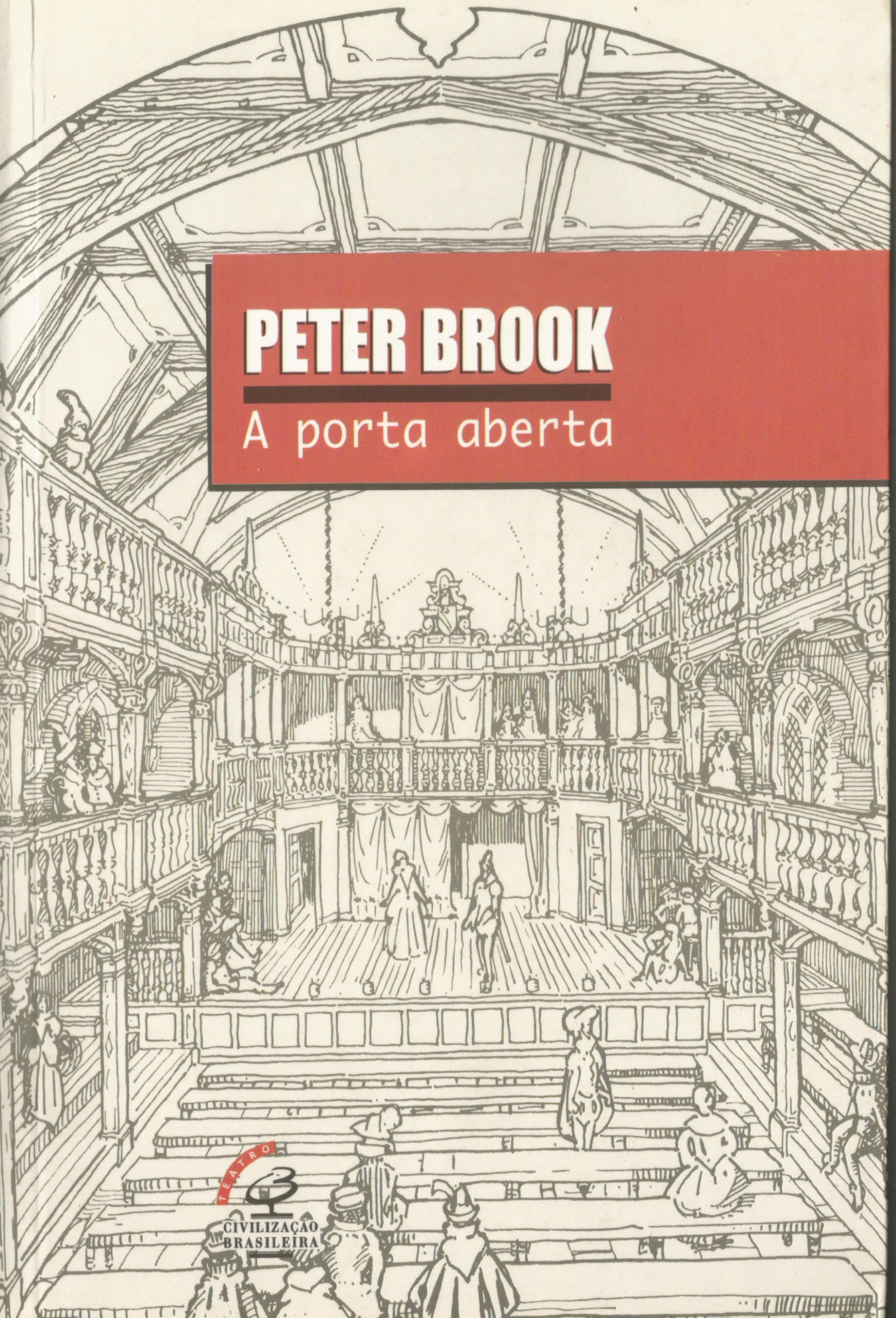
PETER BROOK

A porta aberta



TEATRO
CIVILIZAÇÃO
BRASILEIRA

DO AUTOR

Ponto de mudança: 40 anos de experiências teatrais, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994.

Peter Brook

A porta aberta

Reflexões sobre a interpretação e o teatro

TRADUÇÃO DE
Antonio Mercado

6ª EDIÇÃO

CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

Rio de Janeiro
2010

COPYRIGHT © Peter Brook, 1993

Tradução publicada em acordo com Pantheon Books, uma divisão de Random House, Inc.

CAPA
Evelyn Grumach

PROJETO GRÁFICO
Evelyn Grumach e João de Souza Leite

PREPARAÇÃO DE ORIGINAIS
Elisabete Lins Muniz

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
Art Line

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DE EDITORES DE LIVROS, RJ

Brook, Peter, 1925-
B888p A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro
6ª ed. / Peter Brook; tradução Antonio Mercado – 6ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
96p.

Tradução de: The open door
ISBN 978-85-200-0483-8

1. Teatro – Produção e direção. 2. Representação teatral. I. Título.

98-1807 CDD – 792.0232
CDU – 792.044

Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução, armazenamento ou transmissão de partes deste livro, através de quaisquer meios, sem prévia autorização por escrito.

Direitos desta edição adquiridos pela
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA
um selo da
EDITORA JOSÉ OLYMPIO LTDA.
Rua Argentina, 171 – Rio de Janeiro, RJ – 20921-380 – Tel.: 2585-2000

Seja um leitor preferencial Record.
Cadastre-se e receba informações sobre nossos lançamentos e nossas promoções.

Atendimento e venda direta ao leitor:
mdireto@record.com.br ou (21) 2585-2002

Impresso no Brasil
2010

Para Irina e Simon

Sumário

As artimanhas do tédio, *1*
O peixe dourado, *65*
Não há segredos, *83*

As artimanhas do tédio

Certo dia, numa universidade inglesa, quando dava as conferências que serviram de base para meu livro *O teatro e seu espaço*, eu me vi sobre o palco de um auditório, de frente para um enorme buraco negro, distinguindo vagamente lá no fundo do buraco umas pessoas sentadas na escuridão. Quando comecei a falar, senti que tudo o que dizia não tinha o menor sentido. Fui ficando cada vez mais deprimido, pois não conseguia achar um jeito natural de chegar até elas.

Vi que elas estavam sentadas como alunos atentos, à espera de sábios conselhos para escreverem em seus cadernos; quanto a mim, havia sido escalado para o papel de mestre, investido da autoridade que cabe a quem fica quase dois metros acima do nível dos ouvintes. Felizmente, tive a coragem de parar e sugerir que fôssemos para outro lugar. Os organizadores saíram, procuraram por toda a universidade e finalmente acharam uma salinha que era estreita demais e muito desconfortável, mas onde foi possível estabelecermos uma relação natural e mais intensa. Falando nestas novas condições, percebi imediatamente que havia uma nova relação entre mim e os estudantes. Daí por diante, consegui falar livremente e a platéia ficou igualmente livre. As perguntas, assim como as respostas, fluíram de modo muito mais fácil. A grande lição que recebi nesse dia, no tocante ao espaço, tornou-se a base das experiências que desenvolvemos muitos anos depois em Paris, em nosso Centro Internacional de Pesquisa Teatral.

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la.

Um diretor sul-africano extremamente dinâmico, que criou um movimento de Teatro Negro nos distritos segregados da África do Sul, disse-me: "Todos nós lemos *O teatro e seu espaço*, um livro que nos ajudou muito." Fiquei contente, embora muito surpreso, pois a maior parte do livro foi escrita antes de nossas experiências na África e referia-se aos teatros de Londres, de Paris, de Nova York... O que poderiam ter achado útil naquele texto? Por que sentiam que o livro também se destinava a eles? Qual a relação do livro com a proposta de fazer teatro nas condições de vida de Soweto? Fiz esta pergunta e ele respondeu: "A primeira frase!"

> Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço vazio enquanto outro o observa, e isso é suficiente para criar uma ação cênica.

Eles estavam convictos de que fazer teatro nas condições de que dispunham seria um desastre inevitável, porque nos distritos segregados da África do Sul não existe nenhum "edifício teatral". Achavam que não conseguiriam ir adiante se não tivessem teatros de mil lugares, com panos de boca e bambolinas, equipamento de luz e projetores coloridos como em Paris, Londres e Nova York. E de repente veio um livro cuja primeira frase afirmava que eles tinham tudo que era necessário para fazer teatro.

No início dos anos setenta, começamos a fazer experiências fora dos edifícios considerados como "teatros". Nos primeiros três anos fizemos centenas de apresentações nas ruas, em cafés, em hospitais, nas antigas ruínas de Persépolis, em aldeias africanas, em garagens norte-americanas, em barracões, entre os bancos de concreto de parques municipais... Aprendemos muito, mas a experiência mais importante para os atores foi a de representar para um público que eles podiam ver, ao contrário da platéia invisível a que estavam acostumados. Muitos haviam trabalhado em teatros grandes, convencionais, e para eles foi um tremendo choque estar na África em contato direto com o público, tendo como único recurso de iluminação o sol que, imparcial, unia espectadores e atores sob a mesma luz. Certa vez, um de nossos atores, Bruce Myers, disse: "Passei dez anos de minha vida no teatro profissional sem jamais ver as pessoas para quem fazia meu trabalho. De repente, posso vê-las. Um ano atrás, teria entrado em pânico pela sensação de desnudamento. Teria perdido a mais importante de minhas defesas. Eu pensaria: 'Que pesadelo é ver o rosto deles!'" Para sua surpresa, ele descobriu que, pelo contrário, ver os espectadores dava um novo sentido ao seu trabalho. Outra característica desse tipo de espaço é que o vazio é compartilhado: o espaço é o mesmo para todos que ali estão.

Na época em que escrevi *O teatro e seu espaço*, aqueles que buscavam um "teatro popular" acreditavam que tudo que fosse "para o povo" era automaticamente vital, em contraposição a algo que não tinha vitalidade, denominado "teatro de elite". Ao mesmo tempo, os da "elite" achavam que tinham o privilégio de participar de uma seriíssima aventura intelectual, que se contrapunha totalmente ao bombástico e débil "teatro comercial". Já os que trabalhavam nos "grandes textos clássicos" estavam convencidos de que a "alta cultura" injeta nas veias da sociedade uma qualidade muito superior

- Até que ponto as classificações são positivas? É ruim fazer um balaio de linguagens em um mesmo trabalho?

à adrenalina chula da comédia vulgar. Com o passar dos anos, no entanto, a experiência me ensinou que tudo isso é falso, e que o bom espaço é aquele para o qual convergem muitas energias diferentes, e onde todas essas categorias desaparecem.

Felizmente, quando comecei a fazer teatro, eu ignorava completamente todas as classificações. Naquele tempo, a Inglaterra oferecia uma grande vantagem: não havia escolas, nem mestres, nem exemplos. O teatro alemão era totalmente ignorado, Stanislavski praticamente desconhecido, Brecht era apenas um nome e Artaud nem isso. Não havia teorias; então quem fazia teatro passava tranqüilamente de um gênero a outro. Grandes atores podiam ir de Shakespeare para uma farsa ou comédia musical. O público e os críticos aceitavam de bom grado, sem achar que fosse uma traição a eles ou à "arte do teatro".

No início da década de cinqüenta apresentamos *Hamlet* em Moscou com Paul Scofield, que vinha interpretando papéis centrais havia mais de dez anos e era conhecido na Inglaterra como um dos mais brilhantes e completos atores de sua geração. Foi na velha Rússia stalinista, completamente isolada — na verdade, acho que fomos a primeira companhia inglesa que se apresentou lá. Foi um grande evento, e Scofield foi tratado como uma estrela *pop*.

Voltando à Inglaterra, continuamos a trabalhar juntos por algum tempo, fazendo uma peça de Eliot, outra de Graham Greene. Um dia, após o término de nossa temporada, ele foi convidado para o papel de um empresário londrino numa comédia musical, o primeiro dos musicais pré-*rock*. Paul ficou eufórico: "É maravilhoso. Em vez de outra peça de Shakespeare, vou poder cantar e dançar. Chama-se *Expresso Bongo!*" Eu o encorajei a aceitar, ele ficou muito feliz e a peça foi um sucesso.

Durante a temporada, uma delegação oficial russa composta por cerca de vinte atores, atrizes, diretores e administradores teatrais chegou repentinamente de Moscou. Como havíamos sido tão

bem recebidos por lá, fui dar-lhes as boas-vindas no aeroporto. A primeira pergunta deles foi sobre Scofield: "O que ele anda fazendo? Podemos vê-lo?" "Claro", respondi. Arranjamos ingressos e eles foram assistir ao espetáculo.

Os russos, principalmente nessa época, tinham aprendido que é sempre possível safar-se de qualquer constrangimento teatral pelo simples uso de uma palavra: *interessante*. Assistiram ao espetáculo, encontraram-se com Scofield e afirmaram, de forma pouco convincente, que tinham ficado "muito interessados". Um ano depois recebemos um exemplar do livro escrito sobre a viagem pelo chefe da delegação, um especialista em Shakespeare da Universidade de Moscou. No livro, deparei-me com uma péssima foto de Scofield usando seu chapéu de feltro meio de banda em *Expresso Bongo*, com a seguinte legenda: "Ficamos muito consternados pela trágica situação do ator num país capitalista. Que humilhação para um dos maiores atores do nosso tempo ser forçado a representar numa coisa chamada *Expresso Bongo*, para poder sustentar sua mulher e dois filhos!"

Contei este caso para compartilhar com vocês uma idéia fundamental: o teatro não tem categorias, é sobre a vida. Este é o único ponto de partida, e além dele nada é realmente fundamental. Teatro é vida.

Por outro lado, não se pode dizer que não haja diferença entre a vida e o teatro. Em 1968 havia pessoas que, por motivos muito justificáveis, cansadas de tanto "teatro morto", sustentavam que "a vida é um teatro", e portanto não haveria necessidade de arte, de técnica, de estruturas... "O teatro está em toda parte, o teatro acontece à nossa volta", diziam. "Todos nós somos atores, podemos fazer qualquer coisa diante de qualquer um, tudo é teatro."

O que há de errado com esta afirmação? Um simples exercício pode esclarecer a questão. Peçam a um voluntário para caminhar de um lado para outro de um espaço. Qualquer pessoa consegue.

Até um perfeito idiota é capaz de fazê-lo, só tem que andar. Não precisa fazer esforço, nem merece recompensa. Agora peçam-lhe para imaginar que está carregando nas mãos um jarro precioso e tem que caminhar com cuidado para não derramar uma só gota de seu conteúdo. Qualquer um também pode realizar este exercício de imaginação e locomover-se de um modo mais ou menos convincente. Mas, como nosso voluntário já fez um esforço maior, talvez mereça agradecimentos e até uns trocados como recompensa pela tentativa. Em seguida, peçam-lhe para imaginar que durante a caminhada o jarro escorrega de suas mãos e se espatifa no chão, derramando o conteúdo. Aí ele vai se complicar. Tentará interpretar a cena e seu corpo será possuído pela pior espécie de atuação artificial, amadorística, tornando a expressão de seu rosto "teatral" — ou seja, horrivelmente falsa. Realizar esta ação aparentemente simples de modo que pareça tão natural como uma simples caminhada requer toda a competência de um artista altamente profissional. Qualquer idéia tem que se materializar em carne, sangue e realidade emocional: tem que ir além da imitação, para que a vida inventada seja também uma vida paralela, que não se possa distinguir da realidade em nível algum. Agora entendemos por que um ator de verdade merece os fabulosos cachês diários que as empresas cinematográficas lhe pagam para dar uma impressão plausível da vida cotidiana.

Vamos ao teatro para um encontro com a vida, mas se não houver diferença entre a vida lá fora e a vida em cena, o teatro não terá sentido. Não há razão para fazê-lo. Se aceitarmos, porém, que a vida no teatro é mais visível, mais vívida do que lá fora, então veremos que é a mesma coisa e, ao mesmo tempo, um tanto diferente.

Convém acrescentar algumas particularidades. A vida no teatro é mais compreensível e intensa porque é mais concentrada. A limitação do espaço e a compressão do tempo criam essa concentração.

Na vida real usamos um palavrório desordenado e repetitivo, embora este modo tão natural de nos expressarmos sempre tome um tempo enorme em relação ao conteúdo real do que queremos dizer. Mas é assim mesmo que se começa — com a comunicação coloquial —, exatamente como no teatro, quando se desenvolve uma cena improvisada, com falas muito prolixas.

A compressão consiste em eliminar tudo que não é estritamente necessário e intensificar o que sobra — por exemplo: trocando um adjetivo suave por outro mais forte —, mas sempre preservando a impressão de espontaneidade. Se esta impressão for mantida, chegaremos ao ponto em que duas pessoas só precisarão de três minutos em cena para dizer o que na vida real levariam três horas. Podemos observar claramente este resultado nos estilos límpidos de Beckett, Pinter ou Tchekov.

Em Tchekov, parece que o texto vem de uma gravação, as falas parecem tiradas da vida diária. Mas não há uma só frase de Tchekov que não tenha sido burilada, polida, modificada, porém com tanta habilidade e arte que o ator parece estar falando realmente "como na vida". No entanto, se tentarmos falar e agir exatamente como na vida real, não conseguiremos representar Tchekov. O ator e o diretor têm que seguir o mesmo processo do autor, ou seja, saber que cada palavra, por mais ingênua que pareça, não é inocente. Contém em si mesma, bem como no silêncio que vem antes e depois, toda uma complexidade oculta de energias entre as personagens. Se conseguirmos descobrir isso e se, indo além, buscarmos o modo artístico de ocultá-lo, conseguiremos finalmente dizer essas palavras simples e dar a impressão de vida. No fundo, é a vida, mas uma vida em forma mais concentrada, mais condensada no tempo e no espaço.

Shakespeare vai mais além. Costumava-se pensar que o verso era uma forma de embelezar por meio da poesia. Depois, numa reação inevitável, veio a idéia de que o verso não passa de uma forma intensificada da linguagem cotidiana. É claro que o verso deve soar "natural", mas isto não quer dizer coloquial nem banal. Para achar o caminho, temos que entender claramente por que o verso existe e qual a função absolutamente necessária que deve cumprir. De fato, Shakespeare, que era um homem prático, foi forçado a utilizar o verso para sugerir simultaneamente os movimentos psicológicos, psíquicos e espirituais mais recônditos das personagens, sem perder sua realidade prosaica. Dificilmente a compressão poderia chegar mais longe.

A raiz do problema consiste em saber se a cada momento, no ato de escrever ou de atuar, existe uma faísca, uma pequena centelha que se acende e dá intensidade a esse momento comprimido, destilado. Porque a compressão e a condensação não bastam. Mesmo se fazendo cortes numa peça longa demais ou muito prolixa, ela pode continuar sendo chata. O que importa é a centelha, que nessa peça surge muito raramente. É uma prova de que a forma teatral é terrivelmente frágil e exigente, pois essa centelhazinha de vida tem que estar presente a todo instante.

É um problema artístico que só existe no teatro e no cinema. Um livro pode ter trechos maçantes, mas no teatro pode-se perder o público em questão de segundos se o ritmo não estiver certo.

Se eu parar de falar agora... vamos ouvir um silêncio... mas todos estão prestando atenção... Por um momento, eu os tenho na palma da mão, mas daqui a um segundo suas mentes começarão inevitavelmente a divagar. A não ser que... o quê? É um esforço quase sobre-humano conseguir renovar continuamente o interesse, encontrar a originalidade, o frescor, a intensidade que cada novo instante requer. Por isso é que existem tão poucas obras-primas no teatro universal, em comparação com outras formas de arte. Como a centelha de vida está sempre correndo o risco de desaparecer, temos que analisar com precisão os motivos de sua freqüente ausência. Para tanto, devemos observar esse fenômeno com clareza.

É muito importante examinar simultaneamente e sem preconceitos o teatro clássico e o teatro comercial, o ator que ensaia durante meses e aquele que se prepara em poucos dias, comparando o que se pode fazer quando há muito dinheiro com o que dá para fazer quando há muito pouco — em outras palavras, as diferentes condições da representação teatral.

Gostaria de comparar o que pode ocorrer apenas em um palco normal, com cenário e iluminação, com o que só pode acontecer sem iluminação, sem cenário, ao ar livre, a fim de demonstrar que o fenômeno do teatro vivo não depende de condições externas. Podemos assistir a uma peça banal, com um tema medíocre, que esteja fazendo um grande sucesso de público e de bilheteria num teatro absolutamente convencional, e às vezes encontrar aí uma centelha de vida muito superior ao que acontece quando pessoas embebidas de Brecht e Artaud, trabalhando com bons equipamentos, apresentam um espetáculo culturalmente respeitável mas carente de fascínio. Quando nos deparamos com este tipo de espetáculo, geralmente passamos uma noite insípida vendo uma coisa em que tudo está presente — exceto a vida. É muito importante avaliar tudo isso de modo frio, objetivo e inflexível, principalmente para não ser influenciado pelo esnobismo dos chamados "critérios culturais".

É por isso que insisto nos perigos contidos num autor extraordinário como Shakespeare ou nas grandes obras da ópera. A qualidade cultural dessas peças pode gerar o melhor ou o pior. Quanto maior a obra, tanto maior é o tédio se a realização e a interpretação não forem do mesmo nível.

Isto é sempre muito difícil de admitir para aqueles que vêm lutando, geralmente com grandes dificuldades, para encontrar os meios de levar obras de nível cultural elevado para um público indiferente. Sentimo-nos quase sempre obrigados a defender a tentativa, e ficamos freqüentemente muito desapontados porque as platéias, em todos os países, geralmente desdenham essas obras e preferem aquilo que consideramos de qualidade inferior. Se observarmos atentamente, perceberemos o erro: apresentou-se uma grande obra, uma obra-prima, mas sem o único ingrediente capaz de ligá-la a seu público: a irresistível presença da vida. E assim voltamos à questão do espaço vazio.

Se o hábito nos leva a crer que o teatro tem por base um palco, cenário, luz, música, poltronas... partimos do princípio errado. Para fazer filmes não podemos prescindir de uma câmera, do celulóide e dos meios para revelá-lo, mas para fazer teatro somente uma coisa é necessária: o elemento humano. Isto não significa que o resto não tenha importância, mas não é o principal.

Já afirmei, certa vez, que o teatro começa quando duas pessoas se encontram. Se uma pessoa fica de pé e a outra a observa, já é um começo. Para haver um desenvolvimento é necessária uma terceira pessoa, a fim de que haja um confronto. E então a vida se instaura, podendo chegar muito longe — mas aqueles três elementos são essenciais.

Por exemplo: quando dois atores ensaiam juntos, sem público, podem ser tentados a acreditar que sua relação é a única que existe. É fácil cair na armadilha de apaixonar-se pelo prazer de contracenar a dois, esquecendo-se de que o fundamental é o intercâmbio a três. Um período muito longo de ensaios pode acabar destruindo a possibilidade única trazida por esse terceiro elemento. Quando percebemos que uma terceira pessoa nos observa, as condições do ensaio sempre se transformam.

Em nosso trabalho costumamos usar um tapete como zona de ensaio, com um objetivo muito claro: fora do tapete, o ator está na vida cotidiana, pode fazer o que quiser: desperdiçar a energia, fazer movimentos que não expressam nada em particular, coçar a cabeça, tirar um cochilo... Mas assim que pisa no tapete está obrigado a ter uma intenção definida, a estar intensamente vivo, pela simples razão de que há um público observando.

Costumo fazer a seguinte experiência diante do público: peço a duas pessoas escolhidas ao acaso que subam ao palco e digam simplesmente “Olá!” uma à outra. Dirijo-me então à platéia e pergunto se é a coisa mais extraordinária que já viram. Evidentemente não é.

Em seguida pergunto à platéia: podemos dizer que esses cinco segundos possuíam tanta pureza, tanta qualidade, revelavam tanta elegância e sutileza a cada instante, que se tornaram inesquecíveis? Vocês, como público, poderiam jurar que pelo resto da vida esta cena permanecerá indelével em suas memórias? Apenas se puderem responder que sim e se, ao mesmo tempo, puderem dizer que “parecia muito natural”, só então poderão considerar o que acabaram de ver como um fenômeno teatral. Mas então, o que faltava? Este é o “x” da questão. O que é preciso para transformar o banal em sublime?

No teatro nô, um ator leva cinco minutos para chegar ao centro do palco. Por que um “não-ator” é incapaz de prender nossa atenção, enquanto um “ator de verdade”, fazendo a mesma coisa em ritmo duas mil vezes mais lento, consegue ser tão atraente? Por que, ao contemplá-lo, nos sentimos comovidos, fascinados? E mais: como é que um grande mestre nô consegue tornar sua caminhada ainda mais irresistível do que a de um ator nô menos experiente, que tenha apenas um quarto de século de prática? Qual é a diferença?

Estamos falando do mais simples dos movimentos — caminhar —, e mesmo assim existe uma diferença fundamental entre aquilo que produz intensidade de vida e o que é mero lugar-comum. Qualquer detalhe de um movimento servirá ao nosso propósito; podemos colocá-lo sob o microscópio de nossa atenção e observar este processo elementar em sua totalidade.

O olhar do público é o primeiro elemento que nos ajuda. Quando sentimos esse escrutínio como uma expectativa autêntica, exigindo a todo momento que nada seja gratuito, que não haja desleixo e sim precisão, compreendemos finalmente que o público não tem uma função passiva. Não precisa intervir nem manifestar-se para participar: participa constantemente por meio de sua presença atenta. Esta presença deve ser encarada como um estimulante desafio, como um ímã diante do qual não é possível proceder "de qualquer jeito". Em teatro, "de qualquer jeito" é o maior e mais sutil inimigo.

Na vida diária, tudo se faz "de qualquer jeito". Vamos dar três exemplos. Primeiro: quando fazemos uma prova ou falamos com um intelectual, tentamos não usar "de qualquer jeito" o pensamento ou as palavras, mas, sem percebermos, esse "de qualquer jeito" estará em nosso corpo, que permanecerá ignorado e desleixado. No entanto, se estivermos com alguém que está sofrendo, nossos sentimentos não ficarão "de qualquer jeito", sem dúvida seremos gentis e atenciosos, mas nossos pensamentos podem ser vagos ou confusos, assim como nosso corpo. E no terceiro caso, quando guiamos um automóvel, o corpo inteiro pode estar mobilizado, mas a cabeça talvez divague, à deriva, pensando "de qualquer jeito".

Para que as intenções do ator fiquem totalmente claras, com vivacidade intelectual, emoção verdadeira, um corpo equilibrado e disponível, os três elementos — pensamento, sentimento e corpo — devem estar em perfeita harmonia. Só então ele cumprirá o requisito de ser mais intenso, em curto espaço de tempo, do que é em sua casa.

estar ali, inteiro, presente

Em nossa experiência anterior — "alguém atravessa um espaço e encontra outra pessoa sob o olhar de uma terceira" — há um potencial que vai se realizar ou não. Para entender o que isto significa em termos de arte, precisamos saber exatamente quais são os elementos que criam este misterioso movimento de vida — e quais os que impedem sua aparição. O elemento fundamental é o

corpo. Em todas as raças de nosso planeta os corpos são mais ou menos iguais; há algumas diferenças de estatura e cor, mas basicamente a cabeça está sempre sobre os ombros, e o nariz, os olhos, a boca, a barriga e os pés ficam nos mesmos lugares. O instrumento do corpo é o mesmo no mundo inteiro; o que muda são os estilos e as influências culturais.

As crianças japonesas têm corpos infinitamente mais desenvolvidos do que as ocidentais. Desde os dois anos de idade elas aprendem a sentar-se em perfeito equilíbrio; entre os dois e três anos a criança começa a inclinar-se regularmente, o que constitui um excelente exercício para o corpo. Nos hotéis de Tóquio, jovens lindíssimas permanecem o dia inteiro de pé diante dos elevadores, inclinando-se sempre que as portas se abrem ou fecham. Se algum dia um diretor escolher uma dessas garotas para fazer teatro, podem ter certeza de que pelo menos seu corpo estará bem desenvolvido.

No Ocidente há poucas pessoas que chegam aos oitenta anos em forma, com corpos perfeitamente desenvolvidos; entre elas, os maestros. Durante toda a vida um maestro faz movimentos que começam pela curvatura do torso, embora não encare isso como exercício. Como os japoneses, ele também precisa de um ventre firme para que o resto do corpo possa realizar movimentos altamente expressivos. Não são movimentos como os do acrobata ou do ginasta, que partem da tensão, mas movimentos nos quais emoção e precisão de raciocínio estão entrelaçadas. O maestro necessita dessa precisão de pensamento para acompanhar cada detalhe da partitura, enquanto seus sentimentos dão qualidade à música, e seu corpo, em permanente mobilidade, é o instrumento através do qual ele se comunica com os músicos. Por isso é que um maestro idoso desfruta de um corpo inteiramente ágil, embora não execute as danças de um jovem guerreiro africano ou as reverências dos japoneses.

Um grande maestro inglês do início do século afirmava que "na Europa continental os maestros têm melhor preparo físico porque, quando encontram uma dama, curvam-se para beijar-lhe a mão". E aconselhava os estudantes de regência a se curvarem e beijarem a mão de todas as damas que encontrassem.

Quando levei minha filha, que tinha três ou quatro anos, a uma aula de dança, fiquei horrorizado com o estado dos corpos das crianças. Vi meninas da idade dela já enrijecidas, sem ritmo. O ritmo não é um dom especial. Qualquer um tem ritmo dentro de si, a não ser que esteja bloqueado, mas com três anos de idade a criança deveria mover-se com naturalidade. As crianças de hoje, porém, ficam horas imóveis diante da televisão e depois chegam às aulas de dança com corpos que já estão duros. Entre nós, esse instrumento que é o corpo não se desenvolve tão bem durante a infância como no Oriente. Por isso, o ator ocidental deve compreender que precisa compensar essa deficiência.

Isto não significa que o ator precise ter o treinamento de um dançarino. O ator deve ter um corpo que reflita seu tipo, ao passo que o corpo do dançarino pode muito bem ser neutro. Os bailarinos — refiro-me agora ao balé tradicional, à dança clássica — devem estar aptos a seguir as indicações do coreógrafo, de um modo relativamente anônimo. Com o ator é diferente: para ele, é muito importante ser fisicamente marcante, produzir uma imagem do mundo; devem existir atores baixinhos e gordos, altos e magros, os que se mexem rápido, os que se arrastam pesadamente... Todos são necessários, pois o que mostramos é a vida, tanto a vida interior como a exterior, inseparáveis uma da outra. Para expressarmos a vida exterior precisamos de tipos fortemente marcados, pois cada um de nós representa um certo tipo de homem ou de mulher. Mas é muito importante — e aqui se estabelece o vínculo com o ator oriental — que tanto o corpo gordo e molenga quanto o que é jovem e ágil tenham uma sensibilidade igualmente apurada.

Quando nossos atores fazem exercícios de acrobacia, é para desenvolver a sensibilidade e não a habilidade acrobática. Um ator que nunca faz exercícios só interpreta "dos ombros para cima". Embora isso talvez funcione bem no cinema, impede que o ator comunique a totalidade de sua experiência no teatro. De fato, é muito fácil ser sensível na fala, no rosto ou nos dedos, mas o que a natureza não nos deu, e precisa ser desenvolvido através de exercício, é a mesma sensibilidade no resto do corpo: nas costas, nas pernas, no traseiro. "Ser sensível", para um ator, significa estar permanentemente em contato com a totalidade de seu corpo. Quando iniciar um movimento, ele deve saber exatamente a posição de cada membro.

No *Mahabharata* tínhamos uma cena extremamente perigosa, no escuro, em que todos carregavam archotes incandescentes. As fagulhas e respingos de óleo fervente podiam ter incendiado facilmente os mantos esvoaçantes das indumentárias de seda leve. Ficávamos apavorados, todas as vezes, pelo risco que assumíamos. Por isso costumávamos fazer exercícios com archotes, para que cada um de nós soubesse onde as chamas estavam em cada momento. Desde o início, o ator japonês Yoshi Oida demonstrou ser o mais apto devido a seu rigoroso treinamento. Em qualquer movimento que execute, Oida sabe exatamente onde estão situados os pés, as mãos, os olhos, o ângulo da cabeça... Não faz nada por acaso. Mas se pedirmos a um ator comum que pare de repente no meio de um movimento e diga, em centímetros, a que distância estão seus pés ou suas mãos, ele provavelmente terá enorme dificuldade. Na África e no Oriente, onde os corpos das crianças não são deformados pela vida urbana e onde uma tradição viva os obriga, diariamente, a sentarem com as costas retas, a se curvarem, a se ajoelharem, a caminharem discretamente, a permanecerem imóveis porém alertas, eles já possuem o que nós precisamos adquirir com uma série de exercícios. No entanto, é uma coisa perfeitamente possível de conseguir, porque a estrutura dos corpos é semelhante.

Um corpo destreinado é como um instrumento musical desafinado, em cuja caixa de ressonância há uma barulheira confusa e dissonante de ruídos inúteis, impedindo a audição da verdadeira melodia. Quando o instrumento do ator, seu corpo, é afinado pelos exercícios, desaparecem as tensões e os hábitos desnecessários. Ele fica pronto para abrir-se às ilimitadas possibilidades do vazio. Mas há um preço a pagar: diante desse vazio desconhecido surge, naturalmente, o medo. Até mesmo um ator de larga experiência, sempre que vai retomar seu trabalho, quando se vê na borda do tapete sente esse medo voltar — medo do vazio dentro de si mesmo e do vazio no espaço. Imediatamente, ele trata de preencher o vazio para livrar-se do medo, tentando achar alguma coisa para dizer ou fazer. Sentar-se imóvel ou ficar quieto requer muita coragem. A maioria das nossas manifestações exageradas ou desnecessárias provêm do pavor de não estarmos realmente presentes se não avisarmos o tempo todo, de qualquer jeito, que de fato existimos. Isso já é um grande problema no dia-a-dia, em que pessoas nervosas e descontroladas podem nos infernizar a vida; mas no teatro, onde todas as energias devem convergir para o mesmo fim, a capacidade de reconhecer que se pode estar totalmente "presente", embora aparentemente sem "fazer" nada, é fundamental. É importante que todos os atores reconheçam e identifiquem tais obstáculos, que neste caso são naturais e legítimos. Se perguntarmos a um ator japonês sobre seu modo de atuar, ele admitirá que já enfrentou e superou essa barreira. Quando atua bem, não é porque elaborou previamente uma composição mental, mas sim porque criou um vazio livre de pânico dentro de si.

Numa aldeia de Bengala assisti a uma cerimônia muito poderosa chamada Chauu. Os participantes, que eram habitantes da

▷ esvaziar a xícara para caber mais chá.

aldeia, representavam cenas de guerra, movendo-se para diante em pequenos saltos. Pulavam olhando fixamente para a frente, e no seu olhar existia uma força extraordinária, uma intensidade incrível. Perguntei a seu mestre: "Como conseguem isso? No que estão concentrados, para ter um olhar tão forte?" Ele respondeu: "É muito simples. Digo-lhes para não pensarem em nada, só olharem para diante e manterem os olhos bem abertos." Percebi que nunca teriam conseguido tal intensidade se estivessem concentrados em algo como "O que estou sentindo?" ou se tivessem preenchido o vazio com idéias. É algo difícil de aceitar para a mentalidade ocidental, que durante tantos séculos consagrou as "idéias" e a mente como divindades supremas. A única resposta está na experiência direta, e no teatro é possível experimentar a realidade absoluta da extraordinária presença do vazio, em contraste com a confusão estéril de uma cabeça entulhada de pensamentos.

Quais são os elementos que perturbam o espaço interior? Um deles é a racionalização excessiva. Então por que insistimos em preparar tudo de antemão? Em geral, é para combater o medo de sermos apanhados desprevenidos. No passado, conheci atores convencionais que preferiam receber todas as orientações do diretor logo no primeiro dia de ensaio e não serem mais incomodados. Para eles, isso era o paraíso, e se a gente quisesse mudar algum detalhe duas semanas antes da estréia ficavam muito aborrecidos. Como eu gosto de mudar tudo, às vezes até no dia do espetáculo, não consigo mais trabalhar com esse tipo de atores, se é que ainda existe. Prefiro trabalhar com atores que gostem de ser flexíveis. Mas até alguns destes dizem, às vezes: "Não, é tarde demais, já não posso mudar mais nada", só porque sentem medo. Tendo construído uma estrutura definida, eles acham que, se ela for retirada, não lhes restará mais nada, ficarão perdidos. Nestes casos, não adianta dizer-lhes "Não se preocupem", pois essa é uma receita segura para deixá-los ainda mais apavorados. Somente com ensaios precisos, repetidos, e com a experiência dos espetáculos, pode-se provar ao ator que, quando não se procura segurança, a verdadeira criatividade vem preencher o espaço.

Isso nos leva à questão do ator como artista. Pode-se afirmar que o verdadeiro artista está sempre disposto a qualquer sacrifício para atingir um momento de criatividade. O artista medíocre prefere não correr riscos, e por isso é convencional. Tudo que é convencional, tudo que é medíocre, está relacionado a esse medo. O ator convencional põe um lacre em seu trabalho, e lacrar é um ato defensivo. Quem se protege "constrói" e "lacra". Quem quer se abrir tem que destruir as paredes.

↳ ARRISCAR

É uma questão complicada. O que chamamos de "construção da personagem" é na verdade a produção de uma imitação plausível. Devemos, portanto, buscar outro caminho. A opção criativa consiste em produzir uma série de imitações provisórias sabendo que, mesmo que um dia você sinta que descobriu a personagem, isso não pode durar. Naquele dia específico, talvez fosse o melhor que você pôde fazer, mas deve lembrar que a verdadeira forma ainda não está lá. A forma verdadeira só chega no último instante, às vezes até depois. É um nascimento. A verdadeira forma não é como a construção de um edifício, em que cada ação é um avanço lógico em relação à ação anterior. Pelo contrário, o verdadeiro processo de construção envolve simultaneamente uma espécie de demolição, que implica a aceitação do medo. Toda demolição cria um espaço perigoso, no qual há menos suportes e menos apoios.

Mais ainda: mesmo quando atingimos momentos de autêntica criatividade nas improvisações, nos ensaios ou durante um espetáculo, existe sempre o risco de borrar ou destruir a forma emergente.

cuidado para não se empolgar demais e perder a medida.

Vejamos o exemplo da reação do público. Se, durante uma improvisação, você sentir a presença das pessoas que o observam — como deve ser, do contrário não faz sentido — e as pessoas rirem, você corre o risco de que esse riso o leve numa direção diferente da que teria seguido sem ele. Você quer agradar, e o riso é a prova de que está conseguindo; aí você começa a tentar arrancar cada vez mais risadas, até que seus vínculos com a verdade, a realidade e a criatividade dissolvem-se imperceptivelmente na diversão. O essencial é ter consciência deste processo e não cair cegamente na armadilha. Do mesmo modo, se você tiver consciência do que lhe provoca medo, pode observar como constrói suas defesas. Todos os elementos que dão segurança precisam ser observados e questionados. Um "ator mecânico" fará sempre a mesma coisa, e portanto a relação que estabelece com os colegas em cena não pode ser sutil nem sensível. Quando parece olhar para os outros atores ou escutá-los, está apenas fingindo. Esconde-se em sua concha "mecânica" porque ela lhe dá segurança.

↳ sem jogo não há teatro.

O mesmo se dá com o diretor, que sempre fica tentado a preparar sua encenação antes do primeiro dia de ensaio. Isso é natural, e eu também faço assim. Desenho centenas de esboços do cenário e das marcações, mas apenas como exercício, pois sei que no dia seguinte nem vou prestar atenção neles. Isso não me impede de fazê-los, é uma boa preparação — mas se pedisse aos atores para utilizarem os esboços feitos três dias ou três meses atrás, estaria matando toda a vida que pode nascer no momento do ensaio. É preciso fazer a preparação para jogá-la fora, construir para poder demolir...

A regra fundamental é que, até o último momento, tudo é uma forma de preparação, e portanto temos que correr riscos, sabendo que nenhuma decisão é irrevogável.

↳ não se apegar tanto, as mudanças são necessárias à vida.

Um dos aspectos inerentes a um espaço vazio é a inevitável ausência de cenário. Isto não o torna melhor que os outros, pois não estou julgando nada, apenas constatando o óbvio: num espaço vazio não pode haver cenario. Se houver, o espaço não estará vazio, haverá objetos ocupando a mente do espectador. Como a área vazia não conta uma história, a imaginação, a atenção e os processos mentais de cada espectador ficam livres e desimpedidos.

Neste caso, se duas pessoas adentrarem o espaço e uma delas disser à outra: "Bom dia. O senhor é o Dr. Livingstone?", bastam estas palavras para nos trazer a África, palmeiras e tudo o mais. Ou então se uma delas disser: "Por favor... onde é o metrô?", o espectador visualizará um conjunto diferente de imagens e a cena será numa rua de Paris. Mas se a primeira perguntar "Onde é o metrô?" e a segunda responder "Metrô? Aqui? No meio da África?", inúmeras possibilidades se abrem e a imagem de Paris, formada em nossas mentes, começará a se dissolver. Ou bem estamos na selva e uma das personagens é maluca, ou então estamos numa rua de Paris e a outra personagem está tendo alucinações. A ausência de cenário é um pré-requisito para a atividade da imaginação.

Se nos limitarmos a colocar duas pessoas lado a lado num espaço vazio, a atenção dos espectadores se estenderá aos menores detalhes. Para mim, aí está a grande diferença entre o teatro, na sua forma essencial, e o cinema. Devido à natureza realista da fotografia, no cinema a pessoa está sempre num contexto, nunca fora de contexto. Já houve tentativas de fazer filmes com cenografia abstrata, ou mesmo sem cenários, ou com fundo branco, mas tirando *Jeanne d'Arc*, de Dreyer, raramente deram certo. Se pensarmos nos milhares de grandes filmes que já foram feitos, veremos que a força do cinema reside na fotografia, e fotografia supõe que alguém esteja em algum lugar. Nesse sentido, o cinema não pode ignorar por um momento sequer o contexto social em que se desenvolve. Ele impõe um certo realismo cotidiano, no qual o ator habita o mesmo mundo da câmera. No teatro pode-se imaginar, por exemplo, um ator com roupas normais sugerindo que está representando o Papa porque usa um gorro branco de esquiador. Bastaria uma palavra para trazer o Vaticano ao palco. No cinema isso seria impossível. Precisaríamos de uma explicação plausível, como, por exemplo, de que a história se passa num manicômio, onde o paciente de gorro branco tem alucinações sobre a Igreja, pois do contrário a imagem não teria sentido. No teatro a imaginação preenche o espaço, ao passo que no cinema a tela representa o todo, exigindo que tudo que aparece nos fotogramas esteja relacionado de um modo lógico e coerente.

O vazio no teatro permite que a imaginação preencha as lacunas. Paradoxalmente, quanto menos se oferece à imaginação, mais feliz ela fica, porque é como um músculo que gosta de se exercitar em jogos.

O que queremos dizer quando falamos em "participação do público"? Nos anos sessenta sonhávamos com uma platéia "participante". Pensávamos, ingenuamente, que participar envolvia demonstrações físicas como subir ao palco, movimentar-se nele e integrar-se ao grupo de atores. Bem, tudo é possível, e este tipo de *happening* às vezes pode ser muito interessante, mas "participação" é outra coisa. Consiste em ser cúmplice da ação e aceitar que uma garrafa se torne a Torre de Pisa ou um foguete a caminho da lua. A imaginação, feliz, jogará esta espécie de jogo, desde que o ator não esteja "em parte alguma". Se por trás dele houver um único elemento cenográfico para ilustrar uma "nave espacial" ou um "escritório em Manhattan", imediatamente intervirá a verossimilhança cinematográfica e ficaremos trancafiados nas fronteiras lógicas do cenário.

No espaço vazio podemos aceitar que uma garrafa seja o foguete que nos levará ao encontro de uma pessoa real em Vênus. Depois, numa fração de segundo, tudo pode mudar no tempo e no espaço. Basta que o ator pergunte: “Há quantos séculos cheguei aqui?”, e daremos um gigantesco passo adiante. O ator pode estar em Vênus, em seguida num supermercado, avançar e retroceder no tempo, voltar a ser o narrador, partir de novo num foguete e assim por diante, em poucos segundos, apenas com a ajuda de um mínimo de palavras. Se estivermos num espaço livre, tudo isso é possível. Todas as convenções são concebíveis, mas dependem da ausência de formas rígidas.

As experiências que fizemos nesta direção começaram nos anos setenta, com o que chamamos *The Carpet Show* (*O espetáculo no tapete*). Em nossas viagens à África e a outras partes do mundo, só levávamos conosco um pequeno tapete para delimitar nossa área de trabalho. Foi assim que testamos as bases técnicas do teatro shakespeariano. Descobrimos que o melhor modo de estudar Shakespeare não era examinar reconstruções de teatros elisabetanos, mas simplesmente fazer improvisações sobre um tapete. Percebemos que era possível começar uma cena de pé, terminar sentados, e ao levantar de novo nos vermos num outro país, em outra época, sem perder o ritmo da história. Em Shakespeare há cenas em que duas pessoas caminham num espaço fechado e de repente estão ao ar livre sem nenhuma mudança aparente. Uma parte da cena é no interior, a outra é externa, sem qualquer indicação do ponto em que ocorre a transição.

Vários especialistas em Shakespeare têm escrito volumes sobre este tema, geralmente levantando a questão do “tempo duplo”. “Como é possível que este grande autor não tenha percebido seu erro, quando em certo ponto do texto diz que uma ação durou três anos, em outro ponto um ano e meio, e na realidade durou apenas dois minutos?”, perguntam eles. “Como pôde este autor inepto indicar, logo na primeira frase, que estamos ‘dentro’ e na frase seguinte escrever algo como ‘Veja esta árvore’, o que implica estarmos numa floresta?” É absolutamente óbvio que Shakespeare estava escrevendo teatro para um espaço infinito em um tempo indefinido.

Quando a ênfase está nas relações humanas, não ficamos sujeitos à unidade de lugar nem à unidade de tempo. O que prende nossa atenção é a interação entre uma pessoa e outra; o contexto social, sempre presente na vida, não é mostrado, mas sim estabelecido pelas outras personagens. Se o tema da ação é o relacionamento entre uma mulher rica e um ladrão, não é o cenário nem os adereços que criam esta relação, mas a própria história, a ação em si. Ele é ladrão, ela é rica, chega um juiz: a relação humana entre a mulher, o ladrão e o juiz cria o contexto. O cenário, no sentido essencial da palavra, é criado de um modo dinâmico e totalmente livre pela interação das personagens. A “peça” como um todo, incluindo o texto e suas implicações sociais e políticas, será uma expressão direta das tensões subjacentes.

Se tivermos um cenário realista, com uma janela para o ladrão entrar, um cofre para ser arrombado, uma porta para a dama rica abrir... então o cinema pode fazer isso muito melhor! Em condições que imitam a vida diária, o ritmo terá a flacidez de nossas atividades cotidianas mais elementares, e é aí que intervém o montador do filme, usando sua tesoura para cortar fora todos os pedaços de filme, usando sua tesoura para cortar fora todos os pedaços de movimento que não têm interesse. O cineasta leva uma vantagem que o encenador teatral só conseguirá se abandonar o cenário realista e assumir o palco nu. Só então o teatro, *ao ser teatral*, voltará a viver. Com isto, voltamos ao ponto de partida: para que haja uma diferença entre teatro e não-teatro, entre a vida diária e a vida teatral, precisa haver uma compressão do tempo que é inseparável de uma intensificação da energia. São elas que criam um vínculo fortíssimo com o espectador. É por isso que na maioria das formas de teatro de rua e de teatro popular a música desempenha uma função essencial ao aumentar o nível de energia.

O princípio da música é o ritmo. A simples presença de uma pulsação ou "batida" já implica maior densidade da ação e aguçamento do interesse. Depois surgem outros instrumentos para desempenhar funções cada vez mais sofisticadas — mas sempre relacionadas com a ação. É preciso insistir neste ponto. A música no teatro — como as formas populares sempre perceberam intuitivamente — só existe em relação à energia do espetáculo. Não tem qualquer conexão com as questões estilísticas referentes à composição musical tradicional, que evolui em sucessivas escolas através dos séculos. Qualquer instrumentista pode entender isto facilmente, desde que tenha interesse em acompanhar e desenvolver as energias de um ator. Mas para um compositor é algo muito difícil de aceitar. Não estou criticando os compositores, de modo algum, apenas explicando que, ao longo de muitos anos, constatamos que os instrumentistas participantes das atividades do grupo desde o início chegavam a uma forma musical intimamente relacionada ao trabalho dos atores. É claro que um compositor pode dar contribuições magníficas, mas só se reconhecer que deve se integrar à linguagem unificada do espetáculo, e não tentando encantar os ouvidos do espectador com uma linguagem própria e autônoma.

O teatro talvez seja uma das artes mais difíceis porque requer três conexões que devem coexistir em perfeita harmonia: os vínculos do ator com sua vida interior, com seus colegas e com o público.

Em primeiro lugar, o ator tem que manter uma relação profunda e secreta com suas fontes mais íntimas de significação. Os grandes contadores de histórias que conheci nas casas de chá do Afeganistão e do Irã relembram os mitos ancestrais com muita alegria, mas também com profunda gravidade. A todo instante relacionam-se diretamente com seus ouvintes, não para agradá-los, mas para partilhar com eles as qualidades de um texto sagrado. Na Índia, os grandes contadores de histórias que narram o *Mahabharata* nos templos nunca perdem contato com a grandeza do mito que estão fazendo reviver. Têm um ouvido voltado para o seu interior e o outro para fora. É o que deveria fazer todo ator de verdade: estar em dois mundos ao mesmo tempo.

Isto é muito difícil e complexo, e nos leva ao segundo desafio. Mesmo que o ator, ao interpretar Hamlet ou o Rei Lear, esteja atento às reações que o mito provoca nas áreas mais recônditas de sua psique, também deve estar totalmente envolvido com os outros atores. No momento em que interpreta, uma parte de sua vitalidade criativa deve estar voltada para seu interior. Como pode conseguir uma interiorização 100% verdadeira sem deixar que ela corte, por um momento sequer, a relação com a pessoa que está diante de si? É algo extremamente difícil, que desperta uma tentação quase irresistível de trapacear. É comum vermos atores, às vezes grandes atores — e sobretudo cantores de ópera —, conscientes de sua reputação, totalmente absortos em si mesmos, e apenas fingindo contracenar com seus parceiros. Não podemos desqualificar este mergulho interior como simples vaidade ou narcisismo. Pelo contrário, pode ser conseqüência de uma profunda preocupação artística, que infelizmente não chega ao ponto de incluir totalmente a outra pessoa. Um Lear pode fingir que está contracenando com sua Cordélia, numa imitação perfeita de quem olha e escuta, mas na verdade está apenas tentando ser um profissional correto, o que é muito diferente de ser parte de uma dupla envolvida na criação conjunta de um mundo. Limitando-se a ser apenas o disciplinado colega de cena, que se desliga quando não é sua vez, ele não poderá cumprir a principal obrigação do ator, que consiste em manter o equilíbrio entre o comportamento externo e seus impulsos mais íntimos. Quase sempre ocorre algum desequilíbrio, exceto em momentos privilegiados, quando não há tensão nem subdivisões, e todo o elenco contracena como uma equipe, com unidade e pureza.

No período de ensaios é preciso cuidado para não avançar demais antes do tempo. Muitas vezes, atores que se exibem emocionalmente logo no início perdem a capacidade de descobrir relações autênticas entre si. Na França, tive que insistir neste ponto por causa da pressa de muitos atores em mergulhar de imediato no prazer de deixar-se arrastar pela emoção. Mesmo que o texto tenha sido escrito para ser falado em altos brados, geralmente é melhor começar os ensaios no clima mais íntimo possível, para não dissipar a energia. No entanto, quando os atores estão acostumados a começar amontoados em torno de uma mesa, protegidos por cachecóis e xícaras de café, é essencial, pelo contrário, liberar a criatividade corporal através do movimento e da improvisação. A fim de ficarmos suficientemente livres para sentir uma relação, em geral é útil acrescentar ao texto outras palavras, outros movimentos. Mas tudo isto, evidentemente, é uma etapa provisória, servindo apenas para chegarmos àquela meta tão difícil e fugidia: mantermo-nos em contato com nosso conteúdo interior e ao mesmo tempo falarmos em voz alta. Como se consegue fazer com que essa expressão íntima cresça até preencher um amplo espaço, sem traição? Como se eleva o tom da voz sem distorcer a relação? É extremamente difícil: eis aí o paradoxo da interpretação.

Como se não bastassem os dois desafios dificílimos que mencionei, devemos agora examinar o terceiro requisito. Os dois atores que estão em cena devem ser simultaneamente personagens e contadores de histórias. Contadores múltiplos, de várias cabeças, pois ao mesmo tempo que interpretam uma relação íntima entre si, estão falando diretamente aos espectadores. Lear e Cordélia não apenas contracenam do modo mais autêntico possível como rei e filha, mas também, como bons atores, devem sentir que estão envolvendo o público.

Assim, o ator é permanentemente obrigado a lutar para descobrir e manter esta tríplice relação: consigo próprio, com o outro e com a platéia. É fácil perguntar: “Como?” Não existe uma receita pronta. O tríplice equilíbrio é uma noção que nos remete imediatamente à imagem do acrobata na corda bamba. Ele sabe dos perigos, treina para conseguir superá-los, mas só vai alcançar ou perder o equilíbrio a cada vez que pisar no arame.

O grande princípio que me orienta no trabalho, e ao qual sempre presto a maior atenção, é o tédio. Como um demônio astuto, o tédio pode aparecer no teatro a qualquer momento. Sempre à espreita e voraz, costuma atacar ao menor pretexto, infiltrando-se sorrateiramente numa ação, num gesto ou numa frase. Para enfrentá-lo, temos que acionar a capacidade inata de aborrecimento que todos os seres humanos possuem e usá-la como critério. É impressionante: quando digo a mim mesmo, durante um ensaio ou exercício, “Estou chateado, logo, deve haver um motivo”, fico desesperado para descobrir o porquê. Aí, dou uma sacudidela e surge uma nova idéia — que sacode outra pessoa, que me sacode de volta. O tédio, quando aparece, é como um sinal de alarme.

É claro que cada um tem um quociente próprio de aborrecimento. O que precisamos desenvolver, porém, nada tem a ver com a impaciência ou com um baixo nível de atenção. O aborrecimento a que me refiro é a sensação de desinteresse pela ação que transcorre à nossa frente.

Há muitos anos, em nosso Centro em Paris, criamos uma tradição que se tornou importantíssima para nós. Quando chegamos a cerca de dois terços do período de ensaios, saímos e apresentamos publicamente o trabalho tal como está, inacabado. Geralmente, vamos a uma escola e representamos para uma platéia de crianças, sem aviso prévio; na maioria dos casos, elas não conhecem a peça, nem são informadas antes do que se trata. Não levamos objetos de cena nem figurinos, não utilizamos recursos de encenação, apenas improvisamos com os objetos que estiverem à mão no "espaço vazio" da sala de aula.

Não se pode fazer isso no início dos ensaios: todos ainda estão muito inseguros, bloqueados e despreparados — o que é absolutamente normal —, mas quando já fizemos boa parte do trabalho temos condições de testar o que descobrimos, para ver onde conseguimos despertar o interesse dos outros e onde só causamos tédio. Não há crítico melhor do que um público de crianças: elas não têm idéias preconcebidas, interessam-se de imediato ou se aborrecem na hora, e quando não são envolvidas pelos atores ficam impacientes.

Diante do público normal, o melhor barômetro é o nível do silêncio. Quando se escuta com atenção, pode-se saber tudo sobre um espetáculo com base no grau de silêncio que ele cria. Há momentos em que determinada emoção percorre a platéia e a qualidade do silêncio se transforma. Depois de alguns segundos pode-se estar num silêncio completamente diferente e assim por diante, passando de um momento de grande intensidade para outro menos intenso, em que o silêncio será inevitavelmente mais tênue. Alguém vai tossir ou se mexer na poltrona e o tédio, à medida que se espalha, expressa-se por meio de pequenos ruídos, de alguém que muda de posição fazendo as molas do assento rangerem e as dobradiças chiarem ou, pior ainda, do som de mãos folheando o programa.

Nunca se deve presumir, portanto, que aquilo que se faz é automaticamente interessante, nem jamais reclamar que o público é ruim. É verdade que existem, às vezes, platéias muito ruins, mas não temos o direito de reclamar, pelo simples fato de que nunca devemos esperar que o público seja bom. Existem apenas platéias mais fáceis e outras menos fáceis; nossa tarefa é fazer com que toda platéia seja boa. Um público fácil é uma bênção dos céus, mas o público difícil não é um inimigo. Pelo contrário, o público é resistente por natureza, e devemos procurar sempre algo que estimule e eleve seu grau de interesse. Esta é a base da vitalidade do teatro comercial, mas o grande desafio surge quando a meta não é fazer sucesso e sim revelar significados profundos sem tentar agradar a todo custo.

Num palco italiano, quando nunca houve platéia presente aos ensaios, na noite em que a cortina sobe pela primeira vez não se pode contar com uma relação preestabelecida entre o público e o grupo que está no palco apresentando a história. Muitas vezes, o espetáculo começa num determinado ritmo, e o público está em outro. Quando uma peça fracassa na noite de estréia, pode-se constatar que os atores têm um ritmo, que cada espectador tem seu próprio ritmo e que todos esses movimentos discrepantes nunca se harmonizam entre si.

Por outro lado, nos espetáculos em cidades pequenas, basta a primeira batida de bumbo para que músicos, atores e espectadores passem a compartilhar do mesmo mundo, pulsando em uníssono. O primeiro movimento, o primeiro gesto já estabelece a relação, e daí por diante a história transcorre num ritmo comum. Estivemos muitas vezes nesta situação, não só durante nossas experiências na África, mas também quando nos apresentamos em centros comunitários, quadras de esportes e outros espaços. É uma prova cabal da necessidade de se estabelecer uma relação, da qual depende a estrutura rítmica do espetáculo. Conscientes deste princípio, entendemos melhor por que uma peça em arena — ou em qualquer espaço diverso do palco italiano, com o público rodeando os atores — geralmente possui uma naturalidade e uma vitalidade muito superiores às condições oferecidas por palcos frontais semelhantes a molduras de quadros.

Os motivos que levam à encenação de uma peça costumam ser obscuros. Justificamos dizendo: "Escolhemos esta peça porque nosso gosto, ou nossos ideais, ou nossos valores culturais exigem que montemos peças deste tipo." Mas por que razão? Se não respondermos a esta questão básica, surgirão milhares de razões subsidiárias: o diretor quer revelar sua concepção da peça, há uma experiência de estilo a ser demonstrada, uma teoria política a ser ilustrada... Milhares de explicações concebíveis, mas secundárias em relação ao ponto fundamental: o tema conseguirá atingir uma inquietação ou uma necessidade essencial do público?

O teatro político, quando não é feito para os já convertidos, freqüentemente tropeça neste obstáculo; mas não há melhor exemplo do que um espetáculo tradicional retirado de seu contexto.

Quando visitei o Irã pela primeira vez, em 1970, assisti a um tipo de teatro extremamente forte chamado Ta'azieh. Nosso grupinho de amigos havia percorrido um longo trajeto através do Irã, indo de avião até Mashhad, depois de táxi, embrenhando-se pelas amplidões onduladas da zona rural, abandonando a única estrada principal e descendo por uma trilha lamacenta só para ter a oportunidade, que parecia improvável, de assistir a um espetáculo teatral. De repente, estávamos diante da muralha cor de terra que cercava o vilarejo, onde duzentos ou trezentos aldeões estavam em círculo junto a uma árvore. De pé ou sentados sob o sol escaldante, formavam um anel humano tão integrado que nós, os cinco forasteiros, fomos totalmente incorporados em sua unidade. Havia homens e mulheres com trajes tradicionais, jovens usando *jeans* apoiados em suas bicicletas e crianças por toda parte.

Sua atitude era de grande expectativa, porque sabiam tudo o que ia ocorrer, nos mínimos detalhes; nós, que não sabíamos de nada, éramos uma espécie de platéia ideal. Só havíamos sido informados de que o Ta'azieh é a forma islâmica dos "mistérios" medievais, e que havia muitas peças deste gênero, tratando do martírio dos doze primeiros imãs seguidores do profeta. Embora proibidas pelo xá durante muitos anos, essas peças continuaram a ser representadas na clandestinidade em trezentas ou quatrocentas vilas. A peça a que íamos assistir chamava-se *Hossein*, mas não sabíamos nada sobre ela: a idéia de um drama islâmico, além de não sugerir coisa alguma, fazia-nos lembrar vagamente, com certa desconfiança, que os países árabes não têm teatro tradicional porque a representação da forma humana é proibida pelo Alcorão. Sabíamos que até as paredes das mesquitas são decoradas com mosaicos e inscrições caligráficas em lugar das enormes cabeças e olhos inquisitivos da cristandade.

O músico sentado aos pés da árvore começou a bater um ritmo insistente no tambor e um dos aldeões dirigiu-se ao centro do círculo. Calçava botas de borracha e tinha uma bela expressão de coragem. Trazia sobre os ombros um pano de um verde vivo, a cor sagrada, a cor da terra fértil, que indicava, como nos disseram, que ele era um homem santo. Começou a cantar uma longa frase melódica composta de pouquíssimas notas, num padrão que se repetia continuamente, com palavras que não podíamos entender mas cujo sentido se tornou imediatamente claro pelo som que vinha das entranhas do cantor. Sua emoção não lhe pertencia, não era sua. Era como se ouvíssemos a voz de seu pai, e a do pai de seu pai, de todos os antepassados. Ele permanecia de pé, pernas afastadas, poderoso, totalmente compenetrado de sua função — era a encarnação daquela figura que em nosso teatro é sempre a mais indefinível: o herói. Havia muito tempo que eu duvidava da possibilidade de representar heróis: para nós, os heróis, como todos os personagens bonzinhos, costumam tornar-se pálidos e sentimentais, ou monocórdios e ridículos, e só quando nos deparamos com os vilões é que começa a surgir algo interessante. Enquanto pensava nisso tudo, outra personagem, agora envolta em um pano vermelho, entrou no círculo. A tensão foi imediata: tinha chegado o bandido. Ele não cantou, não tinha direito a melodia, limitou-se a declamar num tom forte e áspero: iniciava-se o drama.

A trama ficou clara: por ora, o imã estava a salvo, mas tinha que viajar para mais longe. No percurso, teria que atravessar as terras de seus inimigos, que já estavam preparando uma emboscada. Enquanto estes urravam e berravam suas intenções maléficas, o pavor e o desalento se alastravam entre os espectadores.

Evidentemente, todos sabiam que o imã seguiria sua viagem e seria morto, mas no início parecia que naquele dia, de algum modo, ele talvez pudesse escapar ao destino. Seus amigos insistiram com ele para que não viajasse. Seus filhos, dois garotinhos cantando em uníssono, entraram no círculo muito aflitos e imploraram para que não saísse. O mártir sabia do destino que o aguardava. Olhou para os filhos, cantou algumas palavras pungentes de despedida, apertou-os contra o peito e partiu em passadas largas, com as largas botas de fazendeiro cruzando o chão com firmeza. Os garotos permaneceram de pé, lábios trêmulos, vendo o pai afastar-se. De súbito, não podendo conter-se, dispararam atrás dele, lançando-se no chão, a seus pés. Repetiram mais uma vez sua súplica com a mesma frase musical aguda. Mais uma vez ele respondeu com seu canto de adeus, abraçou-os mais uma vez, partiu mais uma vez, mais uma vez eles hesitaram, e então correram atrás dele, mais desesperadamente ainda, para se atirarem mais uma vez a seus pés, enquanto repetiam a mesma melodia mais uma vez... Mais uma vez, mais uma vez, de um lado a outro do círculo, a cena se repetia, idêntica. Lá pela sexta vez, percebi um murmúrio abafado ao meu redor, e desviando meus olhos da ação por um momento vi lábios trêmulos, mãos e lenços tapando as bocas, rostos contorcidos em paroxismos de dor, e então os velhos e velhas, depois as crianças e finalmente os jovens das bicicletas, todos, começaram a soluçar copiosamente.

Somente o nosso grupinho de estrangeiros permaneceu de olhos secos, mas felizmente éramos tão poucos que nossa falta de participação não chegou a atrapalhar. A carga de energia era tão

forte que não poderíamos romper o circuito, e assim nos vimos na posição privilegiada de observadores no âmago de um evento de uma cultura estrangeira, sem provocar nenhum transtorno ou distorção. O círculo funcionava de acordo com algumas leis básicas, e um fenômeno autêntico ocorria diante de nossos olhos: a "representação teatral". Um fato do passado longínquo estava em processo de "re-presentação", de se tornar novamente presente; o passado estava acontecendo aqui e neste momento, a decisão do herói era para este momento, sua angústia era por este momento e as lágrimas da platéia eram por este mesmo momento. Não era uma descrição ou ilustração do passado, o tempo havia sido abolido. A aldeia participava diretamente, completamente, aqui e agora, da morte real de uma personagem real que havia morrido há milhares de anos. A história havia sido lida para eles muitas vezes, traduzida em palavras, mas somente a forma teatral poderia realizar a façanha de torná-la parte de uma experiência viva.

↳ importância ritual.
x preocupação técnica.

Isto só é possível quando não se pretende que determinada coisa seja mais do que é, quando não há um perfeccionismo inútil. Sob certo ponto de vista, o perfeccionismo pode ser considerado como homenagem e devoção — o homem tentando reverenciar um ideal, que o faz levar sua perícia e arte até o limite. Sob outro ponto de vista, pode-se considerá-lo como a queda de Ícaro, que tentou voar acima de suas possibilidades e chegar aos deuses. No Ta'azieh, em termos de teatro, não se tenta fazer nada excepcionalmente bem: a interpretação não requer caracterizações demasiadamente precisas, detalhadas ou realistas. A tendência de embelezar é substituída por outro critério: a necessidade de encontrar o verdadeiro eco interior. Não se trata, é claro, de uma atitude intelectual ou conscientemente deliberada, mas no som das vozes distinguia-se a inconfundível ressonância de uma grande tradição. O segredo era evidente. Na base dessa manifestação estava um modo de vida, uma existência que deitava raízes na religião, onipresente, impregnando tudo. O que na religião é geralmente abstração, dogma ou crença, tornava-se ali a própria realidade da fé dos aldeões. O eco interior não provém da fé: a fé é que desponta dentro do eco interior.

Um ano depois, quando o xá tentava vender ao exterior uma bela imagem liberal de seu país, decidiu-se apresentar o Ta'azieh ao mundo no Festival Internacional das Artes em Shiraz. Obviamente, este primeiro Ta'azieh internacional teria que ser o melhor de todos os Ta'aziehs. Enviaram observadores aos quatro cantos do país para escolher os melhores elementos. Assim, reuniram atores e músicos de aldeias muito distantes e levaram-nos para Teerã, onde foram especialmente vestidos e paramentados por figurinistas, ensaiados por um diretor profissional, treinados por um maestro e finalmente despachados num ônibus para se apresentarem em Shiraz. Aí, na presença da rainha e de quinhentos convidados internacionais do festival em trajes de gala e totalmente indiferentes ao conteúdo sagrado da obra, pela primeira vez na vida os aldeões foram postos num palco frontal, sob a luz ofuscante dos refletores, que mal deixava que percebessem a platéia de colunáveis. Esperava-se que eles "dessem conta do recado". As botas de borracha, usadas com tanta elegância pelo comerciante da aldeia, haviam sido substituídas por botas de couro, um iluminador havia preparado efeitos de luz, os objetos de cena improvisados haviam sido trocados por outros bem-feitos, mas ninguém havia parado para perguntar qual o "recado" que esperavam deles. E por quê? Para quem? Perguntas que nunca foram feitas, porque ninguém estava interessado nas respostas. Então soaram as longas trombetas, os tambores rufaram, e tudo era absolutamente sem sentido.

Os espectadores, que esperavam assistir a uma graciosa exibição de folclore, ficaram encantados. Não perceberam que haviam sido enganados, nem que aquilo que viram não era um Ta'azieh. Era uma coisa muito vulgar, meio tola, desprovida de qualquer

interesse real, e que não lhes acrescentou nada. Não perceberam nada, porque a coisa foi apresentada como "cultura", e no final as autoridades sorriram e todos seguiram-nas alegremente em direção ao bufê.

O espetáculo ficou totalmente "aburguesado", mas o que nele havia de mais lúgubre, insuportável e fatal era a platéia. A grande tragédia das atividades culturais oficiais foi exemplarmente sintetizada naquela noite. Não é só um problema da Pérsia, o mesmo acontece em toda parte onde entidades bem-intencionadas e paternalistas tentam, de cima para baixo, preservar uma cultura local e difundi-la pelo resto do mundo. É a prova cabal de que o elemento mais vital e menos considerado do processo teatral é o público. Isto porque o significado do Ta'azieh não provém do público presente ao espetáculo, mas do modo de vida desse público. Um modo de vida imbuído de uma religião que ensina que Alá é tudo e está em tudo — é esta a base que sustenta a existência cotidiana, o sentimento religioso que impregna tudo. Por isso as preces diárias e o espetáculo anual são apenas formas diversas do mesmo fato. Desta unidade essencial pode surgir um evento teatral totalmente coerente e necessário; mas o fator que dá vida ao evento é o público. Como vimos, a platéia pode absorver pessoas estranhas, desde que numa proporção mínima em relação à massa dos espectadores. Quando a natureza e a motivação do público mudam, a peça perde totalmente seu significado. (n. Ta'azieh)

O mesmo fenômeno ocorreu em Londres durante o Festival da Índia, com o Chauu de Bengala que mencionei antes. Na Índia a peça é apresentada à noite, com música, ruídos, assobios fantásticos, e as crianças da vila empunhando archotes para iluminar o espetáculo. O vilarejo fica a noite toda num estado de excitação incrível, as pessoas dão saltos, há uma grande seqüência acrobática em que cruzam o ar sobre as cabeças das crianças e elas gritam assustadas, e assim por diante. No entanto, foram apresentar o

Chauu no Teatro Riverside, um bom espaço, mas na hora do chá da tarde, para uma platéia composta por cerca de cinqüenta senhoras e cavalheiros idosos, assinantes de revistas anglo-indianas, interessados pelas coisas do Oriente. Educadamente, eles assistiram ao espetáculo que havia acabado de chegar a Londres via Calcutá. Embora neste caso não tenha havido uma tentativa de incrementar a produção, nem a contratação de um diretor, e os atores fizessem exatamente o mesmo que faziam em seu vilarejo, o espírito estava ausente, só havia restado um espetáculo, um espetáculo sem nada a dizer.

Isto nos leva a uma escolha que sempre permanece em aberto. Se quisermos tocar profundamente o espectador, e com sua ajuda desvelar um mundo que está ligado ao seu próprio mundo, mas que também o torna mais rico, mais amplo, mais misterioso do que aquele que vemos todo dia, dispomos de dois métodos.

O primeiro consiste na busca da beleza. Grande parte do teatro oriental baseia-se neste princípio. Para fascinar a imaginação, procura-se extrair o máximo de beleza de cada elemento. Vejam-se os exemplos do *kabuki* no Japão ou do *kathakali* na Índia: a importância da maquiagem, a perfeição dos menores adereços devem-se a razões que superam o mero esteticismo. É como se através da pureza dos detalhes se tentasse atingir o sagrado. No cenário, na música e nos figurinos, tudo é feito de modo a refletir um outro nível da existência. O mais simples gesto é estudado para se eliminar tudo o que possa conter de banal e vulgar.

O segundo método, diametralmente oposto, parte do princípio de que o ator possui um extraordinário potencial para criar vínculos entre a sua imaginação e a do público, fazendo com que um objeto banal possa transformar-se num objeto mágico. Uma grande atriz pode fazer-nos acreditar que uma horrenda garrafa de

plástico, que ela carrega nos braços de um jeito especial, é uma linda criança. É preciso ser uma atriz de alto nível para realizar esta alquimia, na qual uma parte do cérebro vê a garrafa e a outra parte, sem contradição, sem tensão, mas com alegria, vê o bebê, a mãe segurando o filho e a natureza sagrada de sua relação. Esta alquimia só é possível se o objeto for tão neutro e comum que possa refletir a imagem que o ator lhe atribui. Poderíamos chamá-lo de "objeto vazio".

O que nosso grupo do Centro Internacional tem procurado ao longo dos anos são os meios de determinar qual destes dois métodos corresponde melhor às exigências de cada tema. Quando apresentamos *Ubu Rei*, a farsa anárquica e satírica de Jarry, sua forma, até mesmo em nosso teatro de Paris, provinha de uma energia desenfreada e de improvisações livres. Decidimos excursionar pela França, utilizando espaços que nada tinham de "mágicos", e nos deparamos com uma série de salões de colégios, ginásios e quadras de esporte, cada qual mais feio e inóspito que o anterior. Era um desafio excitante para os atores transformar momentaneamente aqueles lugares pouco convidativos e torná-los resplandecentes de vida; por isso, a chave desse trabalho era a "rudeza" — agarrar a feiúra com ambas as mãos. Foi uma opção adequada para este projeto específico, mas não pode ser aplicada a todas as peças nem a todas as condições. Quando se consegue uma transformação, porém, a impureza surge como o maior troféu do teatro; a seu lado, a devoção pela pureza parece deploravelmente ingênua.

Os verdadeiros problemas muitas vezes se expressam por meio de paradoxos, e é impossível resolvê-los. Deve-se encontrar um equilíbrio entre aquilo que tenta ser puro e aquilo que se torna puro através de sua relação com o impuro. Assim, pode-se constatar até que ponto é inviável a existência de um teatro idealista que teima em permanecer à margem da rude textura deste mundo. No teatro, o puro só pode ser expresso através de algo cuja natureza é o representação.

essencialmente impura. Devemos lembrar que o teatro é feito por pessoas e apresentado por pessoas por meio dos únicos instrumentos de que dispõem: os seres humanos. Portanto, a forma é, por sua própria natureza, uma mistura composta por elementos puros e impuros. Este misterioso casamento está na base de toda experiência autêntica, na qual o homem concreto e o homem mítico podem ser captados conjuntamente, no mesmo instante do tempo.

o recontextualizar

Em *O teatro e seu espaço* escrevi que toda forma, uma vez criada, já está moribunda. É difícil explicar o que isto significa, por isso vou tentar dar exemplos concretos.

No primeiro encontro que tive com nosso ator japonês Yoshi Oida, em 1968, ele me disse: "No Japão, fui educado no teatro nô, tive um mestre de nô. Trabalhei com o *bunraku* e o nô, mas sinto que essa magnífica forma já não está realmente em contato com a vida atual. Se ficar no Japão, não vou conseguir encontrar a solução deste problema. Tenho um grande respeito pelo que aprendi, mas também preciso conhecer outras coisas. Vim para a Europa na esperança de encontrar um meio de me desvencilhar dessa forma que, embora magnífica, já não tem significado suficiente para nós hoje em dia. Deve existir outra forma."

Era uma conclusão tão profundamente arraigada em seu íntimo que mudou a forma de sua vida: uma forma magnífica não é necessariamente o veículo apropriado para transmitir uma experiência de vida quando o contexto histórico se modifica.

O segundo exemplo é de uma experiência que tive durante *A conferência dos pássaros*. Sempre detestei máscaras, que para mim são intrinsecamente fúnebres. No entanto, para esta peça era interessante reavaliar a questão, e encontramos um conjunto de máscaras balinesas muito próximas das feições humanas, mas milagrosamente livres de associações mórbidas com máscaras mortuárias. Convidamos um ator balinês, Tapa Sudana, para trabalhar conosco. No primeiro dia ele nos demonstrou como se trabalha com a máscara, como cada personagem possui uma série muito precisa de movimentos determinados pela máscara e atualmente fixados pela tradição. Os atores observaram com interesse e respeito, mas logo perceberam que nenhum deles seria capaz de fazer o que Tapa havia mostrado. Ele usava a máscara como na tradição balinesa, com base em rituais milenares. Seria ridículo se tentássemos ser o que não éramos. Finalmente, perguntamos a ele o que poderíamos fazer.

"Para os balineses, o que verdadeiramente importa é o momento em que se coloca a máscara", respondeu. Já não era uma indicação estilística, mas um dado essencial. "Pegamos a máscara e ficamos olhando para ela por muito tempo, até sentirmos sua face com tanta força que possamos começar a respirar com ela. É só neste momento que a colocamos no rosto." A partir daí, cada um de nós tentou encontrar sua própria relação com a máscara, observando e sentindo sua natureza específica. Foi uma experiência surpreendente perceber que, para além dos gestos codificados da tradição balinesa, havia milhares de formas e movimentos novos que correspondiam à vida da máscara. Tudo isso estava de repente ao nosso alcance, porque não passava pelos códigos imutáveis da tradição. Em outras palavras: a forma havia sido rompida, e uma nova forma havia surgido de modo espontâneo e natural, como uma fênix a partir das cinzas.

Posso dar um terceiro exemplo: a primeira vez que assisti a uma demonstração de dança *kathakali*, numa escola de teatro da Califórnia. A demonstração dividia-se em duas partes. Na primeira, o dançarino estava caracterizado com indumentária e maquiagem, apresentando uma dança *kathakali* tradicional como um verdadeiro espetáculo, com música gravada e tudo o mais. Era muito bonito, muito exótico. Quando voltamos depois do intervalo, o ator havia tirado a maquiagem. Vestido com *jeans* e uma camiseta, começou a explicar algumas coisas. Para tornar as explicações mais vivas, fazia demonstrações, representava as personagens, mas sem a obrigação de reproduzir exatamente os gestos tradicionais. Esta nova forma mais simples e humana de imediato revelou-se infinitamente mais eloqüente do que a tradicional.

Em termos gerais, podemos concluir que *tradição*, no sentido que damos à palavra, significa "imutabilidade". É uma forma imutável, mais ou menos obsoleta, reproduzida por automatismo. Existem raras exceções, como no caso em que a qualidade da antiga forma é tão extraordinária que ainda hoje preserva sua vitalidade, como certas pessoas muito velhas que permanecem incrivelmente vivas e comoventes. No entanto, toda forma é mortal. Não há forma, inclusive a nossa, que não esteja sujeita à lei fundamental do universo: a lei do desaparecimento. Toda religião, todo conhecimento, toda tradição, toda sabedoria supõem nascimento e morte.

Nascimento é assumir uma forma, quer se trate de um ser humano ou de uma frase, palavra ou gesto. É o que na Índia se chama *sphota*. Este antigo conceito hindu é notável porque seu significado já está no próprio som da palavra. Entre o que não está manifesto e o já manifesto existe um turbilhão de energias informes, e em certos momentos há uma espécie de explosão que corresponde a este termo: "*Sphota!*" Esta forma pode denominar-se "encarnação". Alguns insetos duram apenas um dia, outros animais vários anos, os seres humanos vivem mais e os elefantes mais ainda. Todos têm os seus ciclos, e o mesmo ocorre com as idéias ou com as memórias.

Todos nós temos memórias, que são formas. Algumas dessas formas de memória, como "Onde estacionei meu carro?", raramente duram mais que um dia. Quando você vê uma peça idiota ou um filme tolo, no dia seguinte já nem lembra sobre o que eram. Mas existem também outras formas que duram muito mais tempo.

Quando começamos a ensaiar uma peça, é inevitável que de início ela não tenha forma; são apenas idéias ou palavras no papel. O espetáculo consiste em dar forma a uma forma. O que chamamos de "trabalho" é a busca da forma adequada. Se a peça fizer sucesso, o resultado pode eventualmente durar alguns anos, não muito mais. Quando fizemos nossa própria versão de *Carmen*, demos à obra uma forma completamente nova que durou quatro ou cinco anos até sentirmos que havia atingido seu limite. A forma já não possuía a mesma energia: simplesmente, seu tempo havia se esgotado.

É por isso que não se deve confundir a forma virtual com a forma realizada. A forma realizada é o que chamamos de espetáculo. Sua forma externa provém de todos os elementos presentes em seu nascimento. Se a mesma peça fosse encenada hoje em Paris, em Bucareste ou em Bagdá, teria formas muito diferentes. O local, o contexto social e político, o pensamento e a cultura dominantes têm que influir na criação de uma ponte entre o tema e o público na determinação do que afeta as pessoas.

Às vezes me perguntam qual é a relação entre *A tempestade* que dirigi trinta anos atrás em Stratford-upon-Avon e a que montei recentemente no teatro Bouffes du Nord, em Paris. A pergunta é absolutamente ridícula! Como seria possível haver a menor semelhança formal entre uma peça encenada em outra época, em outro país, com atores que eram todos da mesma raça, e a versão atual criada em Paris com um elenco internacional, dois japoneses, um iraniano, africanos, etc., que trazem ao texto visões tão diferentes e que compartilharam de tantas e tão diversas experiências?

A forma não precisa ser inventada exclusivamente pelo diretor, é uma *sphota* de vários componentes. Essa *sphota* é como uma planta que brota e floresce, dura certo tempo, murcha e depois cede lugar a outra planta. Volto a insistir neste ponto porque há um grande equívoco que freqüentemente bloqueia o trabalho teatral: a crença de que aquilo que o autor de uma peça ou compositor de uma ópera um dia escreveu no papel é uma forma sagrada. Esquecemos que o autor, quando escreve o diálogo, está expressando movimentos ocultos que estão profundamente imersos na natureza humana; e quando escreve as rubricas está sugerindo técnicas de produção baseadas nos teatros de sua época. É fundamental ler nas entrelinhas. Quando Tchekov descreve um interior ou exterior com muitos detalhes, o que está dizendo na verdade é: "Quero que pareça real." Após sua morte surgiu uma nova forma de teatro — a arena circular — que Tchekov nunca chegou a conhecer. Desde então, muitas produções já demonstraram que as relações tridimensionais e cinemáticas dos atores com um mínimo de mobiliário e acessórios num palco vazio parecem infinitamente mais reais, no sentido tchekoviano, do que os abarrotados cenários frontais do palco italiano.

Constatamos também neste ponto o grande equívoco a respeito de Shakespeare. Há muitos anos costumava-se afirmar que era preciso "representar a obra tal como Shakespeare a escreveu". Hoje em dia muitos já reconhecem o absurdo dessa afirmação: ninguém sabe qual a forma cênica que ele tinha em mente. Sabemos apenas que ele escreveu uma sucessão de palavras que contêm em si mesmas a possibilidade de gerar formas constantemente renováveis. Não há limite para as formas virtuais presentes num grande texto. Um texto medíocre só pode gerar poucas formas, ao passo que um grande texto, uma grande obra musical, a partitura de uma grande ópera são verdadeiros núcleos de energia. Tal como a eletricidade e todas as demais fontes de energia, a energia em si mesma não tem forma, mas tem direção e potência.

Todo texto tem uma estrutura, mas nenhum poeta de verdade pensa sobre ela *a priori*. Mesmo que esteja imbuído de algumas regras, um impulso irresistível força-o a dar vida a determinados significados. Ao tentar fazer com que esses elementos ganhem

vida, defronta-se com as regras, e é aí que o impulso se integra a uma estrutura de palavras. Ao ser impressa, a forma se converte em livro. No caso de um poeta ou romancista é o bastante. Mas para o teatro é apenas a metade do caminho. O que está escrito e impresso ainda não tem forma cênica. Sempre que achamos que "essas palavras têm que ser pronunciadas de determinado modo, têm que ter determinado tom ou ritmo...", infelizmente, ou talvez felizmente, cometemos um grande erro. Caímos no que há de mais terrível na tradição, no pior sentido da palavra. Uma infinidade de formas inesperadas pode surgir a partir dos mesmos elementos, e a tendência natural de recusar o inesperado leva inevitavelmente à redução desse universo potencial.

Chegamos assim ao âmago da questão: na vida, nada existe sem forma. A todo instante, especialmente quando falamos, somos forçados a procurar a forma. Mas devemos ter em mente que essa forma pode ser um obstáculo total à vida, que não tem forma em si mesma. Não há como escapar desta dificuldade, e a batalha é permanente: a forma é necessária, porém não é tudo.

Diante desta dificuldade, não adianta adotar uma atitude purista e esperar que a forma perfeita caia do céu, pois nesse caso nunca faríamos coisa alguma. Seria uma atitude estúpida. E assim voltamos à questão da pureza e da impureza. A forma pura não cai do céu. O processo de dar forma é sempre um compromisso que temos que aceitar, dizendo ao mesmo tempo: "É provisória, tem que ser renovada." Trata-se de uma dinâmica que nunca terá fim.

Quando começamos a trabalhar em *Carmen*, só concordávamos num ponto: hoje, Bizet não lhe teria dado necessariamente a mesma forma. Achávamos que a situação de Bizet se assemelhava à de um roteirista contemporâneo, contratado por um grande estúdio de Hollywood para fazer um filme épico baseado numa história belíssima. O roteirista, conhecendo as regras do jogo, aceita o fato de que será obrigado a levar em conta os critérios do cinema comercial — um requisito que seu produtor lhe repete diariamente. Sentíamos que Bizet ficara profundamente comovido ao ler a história de Mérimée, que é uma novela extremamente enxuta, com um estilo rigorosamente desprovido de ornamentos, sem complicações, sem artifício, diametralmente oposto aos floreios de um autor barroco. É muito simples e muito curta. Embora tomando a novela como base de seu trabalho, Bizet viu-se obrigado a fazer uma ópera para sua época e para um teatro em particular — o Opéra Comique, onde havia, como há em Hollywood hoje, convenções específicas que deviam ser observadas, tais como cenários pitorescos, partes corais, danças e cortejos. Como éramos unânimes em achar que as montagens da *Carmen* em geral são profundamente entediantes, tentamos descobrir a natureza desse tédio e suas causas. Chegamos à conclusão de que, por exemplo, a invasão do palco por oitenta pessoas que cantam e depois saem sem qualquer motivo era profundamente chata. Discutimos, então, se o coro era realmente necessário para contar a história de Mérimée.

Reconhecemos também, sacrilegamente, que a música não mantinha uma qualidade uniforme. Era absolutamente excepcional quando expressava as relações entre os protagonistas, e ficamos impressionados ao constatar que nessas partes da música é que Bizet deixou fluir seus sentimentos mais profundos e sua percepção mais sutil da verdade emocional. Assim, decidimos nos aventurar a extrair das quatro horas da partitura aquilo que denominamos propositalmente *A tragédia de Carmen*, por referência às inter-relações concentradas de um pequeno número de protagonistas na tragédia grega. Ou seja, cortamos todos os enfeites a fim de preservar as relações mais fortes e trágicas. Sentíamos que aí se encontravam as mais belas passagens da música, que só poderiam ser apreciadas na intimidade. Quando uma ópera é montada num grande teatro, em escala monumental, pode ter vitalidade e vivacidade, mas nem sempre uma qualidade excepcional. Queríamos música que pudesse ser

cantada suavemente, com leveza, sem excessos, sem exibicionismo e sem grandes virtuosismos. Desse modo, optando pela intimidade, no fundo procurávamos a qualidade.

Já me referi anteriormente ao tédio como o meu maior aliado. Agora gostaria de dar um conselho a vocês: quando forem ao teatro e se aborrecerem, não procurem disfarçar, não fiquem com cara de réus, achando que a culpa é sua. Não se deixem amordaçar pela fascinante idéia de "cultura". Perguntem a seus botões: "Será que está faltando alguma coisa em mim ou no espetáculo?" Vocês têm todo o direito de questionar essa idéia insidiosa, muito em voga hoje em dia, de que a "cultura" é automaticamente "superior". É claro que cultura é uma coisa muito importante, mas uma vaga noção de cultura que não é revista, renovada, passa a funcionar como mordaça para impedir que as pessoas protestem com razão.

Há uma tendência pior ainda: a de considerar a cultura como um carro de luxo ou a "melhor mesa" num bom restaurante — isto é, como um signo exterior de sucesso social. É a concepção básica do "patrocínio" (*sponsoring*) empresarial, cujo esquema é muito medíocre. A única motivação fundamental para o patrocinador de um espetáculo teatral é ter um evento para o qual possa convidar seus clientes. Como isso tem sua lógica própria, o espetáculo deve estar de acordo com a idéia que eles têm de cultura: uma coisa que dá prestígio e um reconfortante aborrecimento.

Um pequeno teatro de Londres, o Almeida, que goza de excelente reputação, queria apresentar nossa *Tragédia de Carmen*. A administração do Almeida havia pedido apoio financeiro a um grande banco, que ficou encantado em participar. "*Carmen* — oh, que idéia formidável!" Quando todos os preparativos da viagem já haviam sido feitos, o administrador do teatro recebeu um telefonema do encarregado de eventos culturais do banco: "Acabei de receber seus prospectos, e é esquisito... seu teatro não fica no centro de Londres? É nos arredores da cidade? E *Carmen* vai ser apresentada só com quatro cantores e dois atores? A orquestra foi reduzida para catorze músicos? E o coro? Não tem coro!?! Mas quem o senhor pensa que somos? Acha que este banco vai levar seus melhores clientes a um subúrbio para assistir a *Carmen* sem coro e com a orquestra reduzida?" E desligou. Nunca nos apresentamos em Londres.

É por isso que insisto na diferença entre uma cultura viva e esse outro aspecto da cultura, extremamente perigoso, que está começando a se difundir pelo mundo moderno, principalmente a partir da ampliação das relações entre espetáculo e patrocinador. Isto não significa que não precisemos de patrocinadores. Como os subsídios governamentais estão diminuindo no mundo inteiro, o patrocínio é a única alternativa; o teatro não pode manter seu dinamismo e ousadia se depender exclusivamente da bilheteria. Mas os patrocinadores devem ser pessoas esclarecidas. Não é pedir o impossível, tanto que em nosso trabalho, felizmente, temos recebido excelentes apoios culturais. No entanto, é uma questão de sorte: não se pode ensinar alguém a ser esclarecido, mas é preciso estimular essa atitude sempre que ela se manifeste.

Como o negócio dos homens de negócios é ser espertos, temos que estar preparados para vencê-los em seu próprio jogo. Anos atrás, quando fiz *Rei Lear* na TV americana, havia quatro patrocinadores, o que implicava quatro intervalos comerciais. Argumentei que eles teriam muito mais publicidade se desistissem, voluntariamente, de interromper Shakespeare. De fato, foi algo tão surpreendente na época que houve até editoriais enaltecendo a integridade dos patrocinadores. Mas o truque só podia funcionar uma vez. Em cada ocasião temos que inventar algo novo.

Sempre me pedem para explicar o que eu quis dizer em *O teatro e seu espaço* quando escrevi sobre dois tipos de teatro, o "sagrado" e o "rústico", que se integram numa forma que chamei de "imediata". No tocante ao "teatro sagrado", o essencial é admitir a existência de um mundo invisível que é preciso tornar visível. O invisível tem diversos níveis. No século XX conhecemos de sobra o nível psicológico, essa área obscura entre o que se expressa e o que se oculta. Quase todo teatro contemporâneo aceita o grande universo freudiano subjacente ao gesto ou às palavras, no qual se encontra a zona invisível do ego, do superego e do inconsciente. Este nível de invisibilidade psicológica nada tem a ver com o teatro sagrado. "Teatro sagrado" implica a existência de algo mais, abaixo, em volta e acima, uma outra zona ainda mais invisível, ainda mais distante das formas que conseguimos identificar ou registrar, e que contém fontes de energia extremamente poderosas.

Nesses campos de energia quase desconhecidos existem impulsos que nos guiam para a "qualidade". Todos os impulsos humanos direcionados para o que chamamos, de modo impreciso e canhestro, de "qualidade" provêm de uma fonte cuja verdadeira natureza é totalmente desconhecida, mas que somos perfeitamente capazes de reconhecer quando se manifesta em nós ou nos outros. Ela não se comunica por sons ou ruídos, mas através do silêncio. É o que chamamos — já que temos que usar palavras — de "sagrado". Só há uma questão importante: o sagrado é uma forma? As religiões entram em declínio ou decadência quando confundem uma energia, uma luz, que não têm forma, com cerimônias, rituais e dogmas, que são formas cujo significado se perde rapidamente. Determinadas formas que eram perfeitamente adequadas para certos povos durante alguns anos, ou para uma sociedade inteira durante um século, ainda hoje estão presentes e são defendidas com "respeito". Mas que respeito é esse?

para a vida

Há milhares de anos o homem compreendeu que nada é mais terrível do que cultivar a idolatria, porque o ídolo não passa de um pedaço de madeira. Ou bem o sagrado está presente sempre, ou não existe. É ridículo pensar que o sagrado existe no topo da montanha e não no vale, no domingo ou no *shabbath* mas não no resto da semana.

O problema é que o invisível não precisa se tornar visível. Embora não tenha que se manifestar, o invisível pode surgir em qualquer lugar, a qualquer tempo, por meio de qualquer um, desde que as condições sejam propícias. Não há razão para reproduzir os rituais sagrados do passado se eles não parecem nos conduzir ao invisível. Só a consciência do presente pode nos ajudar. Se o momento presente for acolhido de modo particularmente intenso e se as condições forem favoráveis para uma *sphota*, a fugidia centelha da vida pode despontar no som certo, no gesto certo, no olhar e na reação certas. Assim, em mil formas totalmente inesperadas, o invisível pode aparecer. Quem anseia pelo sagrado deve procurar com atenção.

O invisível pode aparecer nos objetos mais banais. A garrafa de plástico ou o pedaço de pano que mencionei antes podem transformar-se e impregnar-se do invisível, desde que o ator esteja em estado de receptividade e seu talento seja igualmente apurado. Um grande dançarino indiano pode tornar sagrado o mais profano dos objetos.

O sagrado é uma transformação qualitativa do que originalmente não era sagrado. O teatro baseia-se em relações entre seres humanos que, por serem humanos, não são sagrados por definição. A vida de um ser humano é o visível através do qual o invisível pode aparecer.

O "teatro rústico", teatro popular, é diferente. É a celebração de todos os tipos de "meios disponíveis" e traz consigo a aniquilação de tudo que tenha a ver com a estética. Isto não significa que a beleza esteja ausente, mas os "rústicos" são aqueles que dizem:

"Não temos recursos externos, nem um centavo, nem formação técnica, nem qualificações estéticas, não temos verba para belos figurinos ou cenários, não temos palco, não temos nada que não sejam nossos corpos, nossa imaginação e os meios que estão à mão."

O grupo do Centro Internacional, quando viajava com *The Carpet Show*, que já mencionei, trabalhava justamente com esses meios disponíveis. Em muitos países, foi interessante constatar que seguíamos a mesma tradição dos grupos de teatro popular que encontrávamos, embora não estivéssemos realmente buscando a tradição. Nos mais diversos recantos descobrimos que os esquimós, os balineses, os coreanos e nós próprios estávamos fazendo exatamente a mesma coisa. Na Índia conheci um grupo maravilhoso, um teatro de província com muita gente talentosa e inventiva. Se hoje eles tivessem que apresentar uma peça aqui, usariam imediatamente as almofadas em que vocês estão sentados, esta garrafa, este copo, estes dois livros... porque são os únicos meios disponíveis. Esta é a essência do "teatro rústico".

Em seguida, quando falei sobre o "teatro imediato" em *O teatro e seu espaço*, foi para mostrar como era relativo tudo o que eu havia dito até então. Não se deve tomar tudo que está no livro como dogma, nem como classificação definitiva, tudo está sujeito ao acaso e à mudança. No fundo, a expressão "teatro imediato" sugere que devemos descobrir, aqui e agora, os melhores meios de dar vida a um tema qualquer. É evidente que isso requer experimentação permanente, caso a caso, dependendo das necessidades. Quando se entende isso, todas as questões de estilo e convenções vão pelos ares, porque são limitações; deparamo-nos então com uma enorme riqueza, porque tudo é possível. Tanto os recursos do "teatro sagrado" como os meios do "teatro rústico" estão à disposição. Por isso o "teatro imediato" pode ser definido como "o teatro do que é necessário", isto é, o teatro que abre um espaço

*Usar o que se tem, procurando a beleza possível.

legítimo para os elementos mais puros e para os mais impuros. O melhor exemplo, como sempre, está em Shakespeare.

Assim, voltamos novamente ao conflito entre duas necessidades: de um lado, a liberdade absoluta de abordagem, a aceitação de que "tudo é possível", e por outro lado o rigor e a disciplina, fazendo ver que "tudo" não pode ser simplesmente "qualquer coisa".

Como devemos nos situar entre "tudo é possível" e "qualquer coisa não é aceitável"? A disciplina, em si, pode ser tanto negativa como positiva. Pode fechar todas as portas, negar a liberdade ou, no extremo oposto, constituir o rigor indispensável para emergir do lamaçal de "qualquer coisa". Por isso é que não há receitas prontas. Permanecer muito tempo na profundidade pode se tornar aborrecido. Permanecer muito tempo no superficial logo se torna banal. Permanecer muito tempo nas alturas pode ser intolerável. Temos que estar em movimento o tempo todo.

A grande pergunta que os seres humanos fazem eternamente é: "Como devemos viver?" Mas as grandes questões permanecem completamente ilusórias e abstratas se não houver uma base concreta para sua aplicação na prática. O teatro é maravilhoso porque é justamente o ponto de encontro entre as grandes questões da humanidade — a vida, a morte — e a dimensão artesanal, extremamente prática. É como fazer louça de barro. Nas grandes sociedades tradicionais, o oleiro é visto como alguém que vive às voltas com questões transcendentais, ao mesmo tempo que fabrica sua bilha. Esta dupla dimensão é possível no teatro; na verdade, é o que lhe confere todo o seu valor.

Vamos supor que estejamos preparando uma produção e começando a imaginar o cenário. Há uma pergunta simples e básica que é muito prática: "É bom ou não é? Funciona? Serve ou não serve?" Se tomarmos como ponto de partida um espaço vazio, a

única questão será quanto à eficiência. O espaço vazio é insuficiente? Se a resposta for "sim", então começaremos a estudar quais são os elementos indispensáveis. A base do ofício do sapateiro é fazer sapatos que não machuquem; a base do ofício teatral consiste em estabelecer com o público, a partir de elementos muito concretos, uma relação que funcione.

Vamos tentar discutir este ponto de outra maneira, pela questão da improvisação. Já faz muito tempo que todo mundo vem usando esta palavra, é um dos clichês de nossa época, por toda parte há gente "improvisando". Convém notar que essa palavra engloba milhares de possibilidades, boas e más.

Mas atenção: em certos casos, até o "de qualquer jeito" funciona! No primeiro dia de ensaio, é praticamente impossível inventar alguma coisa realmente imbecil, porque até a idéia mais simplória pode servir para mobilizar as pessoas e levá-las à ação. Vou dizer, por exemplo, a primeira coisa que me vem à cabeça: "Levantem, peguem as almofadas em que estão sentados e troquem de lugar, rápido!"

É muito fácil, divertido, melhor do que ficar sentado e tenso na cadeira, e por isso todos obedecem a esta sugestão infantilóide com entusiasmo. Posso continuar: "Mais uma vez, e bem mais rápido, sem esbarrarem uns nos outros... devagar... formando um círculo!"

Como vêem, pode-se inventar qualquer coisa. Eu disse a primeira coisa que me veio à mente. Não perguntei antes: "Será que é imbecil, muito imbecil ou completamente imbecil?" Não fiz nenhum juízo de valor sobre minha própria idéia no momento em que surgiu. E logo a atmosfera ficou mais descontraída, já nos conhecemos melhor. Agora estamos prontos para tentar outras coisas. Alguns exercícios, portanto, são úteis como jogos, simplesmente porque relaxam. Mas se desgastam rapidamente, e um ator inteligente logo vai se aborrecer ao ser tratado como criança. O diretor tem que se antecipar a ele e parar de dizer a primeira coisa

↳ clown - não julgar nem a si nem aos outros.

que lhe vem à cabeça. Agora precisa fazer propostas que envolvam autênticos desafios e que sejam úteis para o trabalho, como os exercícios que forçam o ator a trabalhar as partes de seu organismo que estão mais letárgicas ou as áreas de seu universo emocional mais ligadas aos temas da peça, e que ele tem medo de explorar. Então por que improvisar? Em primeiro lugar, para criar uma atmosfera, uma relação, para deixar todo mundo à vontade, para que cada um possa se sentar ou ficar de pé sem que isso se torne um suplício. Já que o medo é inevitável, o primeiro passo é criar confiança. E como o que mais apavora as pessoas atualmente é falar, não se deve começar com palavras nem com idéias, mas com o corpo. É no corpo livre que tudo vive ou morre. Vamos pôr logo isso em prática, começando pela noção de que tudo — quase tudo — que faz nossa energia fluir deve ser útil. Então não vamos inventar nada de extraordinário. Vamos fazer alguma coisa juntos e, se parecer bobagem, que importa? Muito bem: levantem-se e formem um círculo! Há almofadas no chão; cada um pegue uma almofada, jogue para cima e apanhe de volta...

Agora que já tentaram, viram que não dá para errar, e como estão rindo juntos já se sentem um pouquinho melhor. Mas se ficarmos jogando almofadas a esmo, em pouco tempo deixaremos de nos divertir e começaremos a perguntar aonde isso está nos levando. Para manter o interesse temos que inventar um novo desafio. Vamos então introduzir uma pequena dificuldade. Joguem a almofada para cima, dêem uma volta em torno de si mesmos e apanhem a almofada! Também é divertido, porque quando erramos, e deixamos a almofada cair, sentimo-nos provocados a acertar da próxima vez. E se aumentarmos o ritmo, jogando e girando cada vez mais rápido, ou dando várias voltas antes de pegar a almofada, aumentará também nossa excitação.

Mas vocês logo perceberão que já estão quase dominando este movimento, e portanto um novo elemento deve ser acrescentado.

Joguem a almofada para o ar, desloquem-se para a sua direita, apanhem a almofada do vizinho e tentem manter o círculo girando suavemente, sem agitação, sem movimentos inúteis.

Agora já não é tão fácil, mas não vamos levar este exercício à perfeição. Basta notar que estamos um pouco mais animados e com o corpo mais aquecido. Não se pode dizer, porém, que haja rigor e precisão no que estamos fazendo. Como em tantas improvisações, o primeiro passo é importante, mas não suficiente. É preciso tomar cuidado com as inúmeras armadilhas contidas no que chamamos de exercícios e jogos teatrais. A possibilidade de usar o corpo com mais liberdade do que na vida diária gera de imediato uma sensação de euforia, mas se não houver concomitantemente uma dificuldade real, a experiência não levará a parte alguma. Isto é válido para todas as formas de improvisação. Os grupos de teatro que improvisam regularmente costumam adotar o princípio de nunca interromper o desenvolvimento de uma improvisação. Se quiserem mesmo saber o que é o tédio, assistam a uma improvisação em que dois ou três atores resolvem "desenvolver sua proposta" infindavelmente, sem serem interrompidos. É inevitável que em pouco tempo eles comecem a repetir clichês, geralmente com uma lentidão mortal, que suga a vitalidade de todos os observadores. A improvisação mais estimulante, em certos casos, não precisa durar mais do que alguns segundos, como no sumô, pois nesta luta japonesa o objetivo é claro, as regras são rígidas, mas tudo é decidido com a rapidez de um relâmpago nas opções improvisadas dos braços e pernas, nos primeiros momentos do combate.

Agora vou sugerir um novo exercício, mas antes um aviso: não tentem reproduzir o que estamos fazendo aqui em outro contexto. Seria uma tragédia se no ano que vem, em todas as escolas de teatro, jovens atores começassem a jogar almofadas para o ar, alegando que se trata do "célebre exercício de Paris". Há coisas muito mais divertidas para inventar.

Agora, os quinze que estão sentados em círculo vão contar em voz alta, um após outro, começando pela garota da esquerda. Um, dois, três, etc. ...

Agora tentem contar de um a vinte sem levar em conta sua posição no círculo. Ou seja: quem quiser pode começar. Mas há uma regra: temos que contar de um a vinte sem que duas pessoas falem ao mesmo tempo. Alguns terão que falar mais de uma vez.

Um, dois, três, quatro
quatro

Não. Duas pessoas falaram ao mesmo tempo, então temos que começar de novo. Vamos recomeçar tantas vezes quantas forem necessárias, e mesmo que cheguemos a dezenove e duas vozes falem “vinte”, teremos que voltar ao início. Não errar tem que ser nosso ponto de honra.

Observem com atenção o que está em jogo. Por um lado, a liberdade é total. Cada qual diz um número quando quiser. Por outro lado, há duas condições que requerem uma grande disciplina: a primeira é preservar a ordem ascendente dos números e a outra é não falar ao mesmo tempo. Isto exige uma concentração muito maior do que antes, quando só tinham que dizer seu número na ordem em que estavam no círculo. É um exemplo simples da relação entre concentração, atenção, capacidade de escutar e liberdade individual. Demonstra também as características do ritmo quando é vivo e natural, pois as pausas nunca são artificiais, nem há duas pausas iguais, e todas são preenchidas pelo pensamento e pela concentração, como pontes que atravessam o silêncio.

Gosto muito deste exercício, em parte por causa do modo como cheguei a ele. Certo dia, num bar de Londres, um diretor americano me disse: “Meus atores sempre fazem seu ‘grande exercício’.” Fiquei surpreso. “Que exercício?”, perguntei. “Aquele exercício especial que você faz todo dia.” Eu quis saber o que era, e então ele me descreveu o que acabamos de fazer. Eu nunca tinha ouvido falar disso antes, e até hoje não sei de onde veio. Mas fiquei feliz em adotá-lo — e desde então nós o fazemos constantemente e o consideramos como nosso. Pode durar uns vinte minutos ou meia hora; neste caso, a tensão aumenta muito e a capacidade de escutar do grupo se transforma. É um exemplo do que poderíamos chamar de exercícios de preparação.

Passemos agora a um exemplo muito diferente para ilustrar o mesmo princípio. Façam um movimento qualquer com o braço direito, deixem que ele vá aonde quiser, de qualquer jeito, sem pensar. Quando eu der o sinal, soltem o braço, e aí parem o movimento. Já!

Agora mantenham o gesto como está, não mudem nem aperfeiçoem nada, apenas tentem sentir o que ele está expressando. Percebam que a atitude de seu corpo causa inevitavelmente algum tipo de impressão. Fico olhando vocês e, embora não tenham tentado “contar” nada nem “dizer” nada, deixando apenas o braço mover-se à vontade, vejo que cada um está expressando alguma coisa. Nada é neutro. Vamos repetir a experiência: não se esqueçam, é um movimento do braço sem premeditação.

Mantenham agora a atitude exatamente como está e tentem, sem mudar de posição, sentir a relação entre a mão, o braço, o ombro, até os músculos do olho. Percebam que tudo isso tem um significado. Agora deixem que o gesto se desenvolva, tornando-se mais completo através de um movimento mínimo, apenas um pequeno ajuste.

Sintam como essa minúscula mudança transforma alguma coisa na totalidade do corpo e como a atitude ficou mais completa e expressiva.

Não podemos ignorar que expressamos incessantemente milhares de coisas com todas as partes de nosso corpo. Não temos

diretor de ator x diretor de espetáculo.
o que se preocupa com o ator x o que se preocupa com a plástica.

diferença entre diretores. O que te deixa criar e o que te impõe limites logo de início.

consciência disso na maior parte do tempo, o que leva o ator a uma atitude corporal difusa, incapaz de magnetizar a platéia.

Vamos à outra experiência. Levantem de novo o braço num gesto simples, mas agora com uma diferença fundamental. Em vez de um movimento próprio, façam o que eu disser: coloquem a mão bem aberta à sua frente, com a palma virada para fora. Não estão fazendo isso porque têm vontade, mas porque eu pedi, e estão prontos para continuar me seguindo sem saber aonde vamos chegar.

Bem-vindos, portanto, ao oposto da improvisação: se antes fizeram um gesto espontâneo, agora estão fazendo outro que lhes foi imposto. Aceitem fazer este gesto sem perguntar, de um modo intelectual e analítico, "O que significa?"; do contrário, ficarão "de fora". Tentem sentir o que o gesto provoca em vocês. Alguma coisa do mundo exterior lhes foi dada; ela é diferente do movimento livre que fizeram anteriormente, mas se a assumirem por completo verão que é a mesma coisa, que se tornou parte de vocês, como vocês se tornaram parte dela. Experimentar essa sensação ajuda a esclarecer toda a questão do texto, da autoria, da direção. O verdadeiro ator sabe que a liberdade só existe realmente quando o que vem de fora e o que sai de dentro formam uma combinação perfeita e indissociável.

Levantem a mão novamente. Tentem sentir como este movimento está ligado à expressão dos olhos. Não façam caretas. Procurem não franzir o cenho só para que os olhos e o rosto façam qualquer coisa, apenas permitam que a sensibilidade guie seus menores músculos.

Escutem agora, como se ouvissem música, como a sensação do movimento muda se girarem lentamente a mão, se passarem dessa posição, com a mão espalmada para a frente, para esta outra, com a palma da mão virada para o teto. O que estamos tentando não é apenas sentir as duas atitudes, mas perceber como o significado se

transforma na passagem de uma para a outra — um significado extremamente importante por não ser verbal nem intelectual.

Continuando, tentem encontrar variações pessoais neste movimento: palma para cima, palma para baixo... Articulem o gesto como quiserem, buscando seu próprio ritmo. Para encontrar uma qualidade vital temos que ser sensíveis ao eco, à ressonância que o movimento produz no resto do corpo.

O que acabamos de fazer se inscreve na categoria geral de "improvisação". Existem, portanto, duas formas de improvisação: a que parte da liberdade total do ator e a que leva em conta elementos predeterminados, às vezes até restritivos. Neste último caso, o ator terá que "improvisar" em cada espetáculo, escutando novamente e com sensibilidade os ecos interiores de cada detalhe em si mesmo e nos outros. Assim fazendo, verá que nos detalhes mais sutis nenhuma apresentação pode ser exatamente igual a outra; é esta consciência que lhe permite uma renovação constante.

As experiências que acabamos de compactar em alguns minutos normalmente levam semanas e até meses. Durante os ensaios e antes de cada espetáculo, um exercício ou uma improvisação podem ajudar a abrir novamente cada ator para si mesmo e o grupo entre si. A diversão é uma grande fonte de energia. O amador leva uma vantagem sobre o profissional: como só trabalha de vez em quando e exclusivamente por prazer, mesmo que não tenha talento sempre terá entusiasmo. O profissional precisa se revigorar se quiser evitar a entorpecente eficiência do profissionalismo.

No cinema pode-se ver outro aspecto da diferença entre amador e profissional. Atores amadores — uma criança, por exemplo, ou alguém que descobrimos na rua — muitas vezes representam tão bem como atores profissionais. No entanto, quem disser que todos os papéis, em todos os filmes, podem ser desempenhados igualmente por amadores ou profissionais estará mentindo. Qual é a diferença? Se pedirem a um amador para fazer na frente da câmera as mesmas ações que ele pratica na vida diária, é provável que ele se saia muito bem. Isto vale para quase todas as atividades, do oleiro ao batedor de carteira. Um exemplo extraordinário foi *A batalha da Argélia*, em que os argelinos que haviam sobrevivido às batalhas e lutado na clandestinidade durante a resistência eram capazes de representar alguns anos depois os mesmos gestos, que por sua vez evocavam as mesmas emoções. Geralmente, porém, quando pedimos a um não-profissional que não se limite a reproduzir movimentos profundamente enraizados em seu corpo, mas tente criar em si mesmo um estado emocional, o amador costuma ficar totalmente perdido. A habilidade específica do ator profissional consiste em provocar em si mesmo, sem esforço nem artificialidade perceptíveis, estados emocionais que não pertencem a ele e sim à personagem. Isto é muito raro. Em geral, pode-se notar a defasagem entre o ator como pessoa e o estado que ele está construindo com maior ou menor perícia. Nas mãos de um verdadeiro artista tudo parece natural, mesmo que a forma exterior seja tão artificial que não tenha equivalente na natureza.

É um equívoco supor que os gestos da vida cotidiana são automaticamente mais "reais" do que os que encontramos na ópera ou num balé. Basta ver os produtos do velho Actors Studio — ou talvez de um estilo distorcido do Actors Studio — para entender que o supernaturalismo ou o hiper-realismo são convenções que podem parecer tão artificiais como o bel-canto na ópera. Todo estilo ou convenção é artificial, sem exceção. Qualquer estilo pode parecer falso. A tarefa do ator é tornar qualquer estilo natural. Voltamos ao princípio: uma palavra ou gesto me são dados, e ao assimilá-los eu os torno "naturais". Mas, no fundo, o que significa "natural"? Algo é natural quando, no momento em que acontece, não há análise nem comentário, simplesmente parece de verdade.

Vi certa vez na televisão um trecho de filme em que Jean Renoir dizia para uma atriz: "Aprendi com Michel Simon o método que era também de Louis Jouvet e certamente de Molière e Shakespeare: para compreender a personagem não se pode ter idéias preconcebidas. E para isso você tem que repetir o texto inúmeras vezes, de um modo completamente neutro, até que ele entre em você, até que a compreensão se torne pessoal e orgânica."

A sugestão de Jean Renoir é excelente, mas como todas as sugestões é inevitavelmente incompleta. Ouvi falar de um grande diretor de Tchekov que ensaiava as peças durante semanas em sussurros. As leituras de texto tinham que ser feitas em voz muito baixa e suave, impedindo assim que os atores interpretassem e poluíssem as palavras com impulsos prematuros ou inadequados, tais como demonstrar, expressar, ilustrar — ou mesmo ter prazer no ato de ensaiar. Pedia-lhes que murmurassem durante semanas, até que o papel se enraizasse profundamente no ator. Parece que essa técnica dava bons resultados com Tchekov, mas eu a considero muito perigosa, a não ser que houvesse, diariamente, momentos em que os murmúrios sigilosos fossem contrabalançados por exercícios e improvisações para mobilizar um grande potencial de energia.

Conheci uma companhia americana que excursionava com uma peça de Shakespeare cujos atores me descreveram orgulhosamente seu método de trabalho: viajando pela Iugoslávia, todas as noites saíam pelas ruas gritando um determinado verso de seu papel — por exemplo, "Ser ou não ser" — sem se permitirem pensar em absolutamente nada! Eles também acabaram ficando impregnados pelo texto, mas quando vi o espetáculo, o resultado era uma bagunça sem sentido. Neste caso, evidentemente, tratava-se de uma técnica levada ao cúmulo do absurdo.

Na verdade, devemos conjugar as duas abordagens. Quando examinamos uma cena pela primeira vez, é muito importante ter uma experiência direta da ação, ficando de pé e interpretando como numa improvisação, sem saber aonde vamos chegar. Descobrir o texto de um modo dinâmico e ativo é um processo enriquecedor de explorá-lo, e que pode dar novas dimensões à investigação intelectual, que por sua vez também é necessária. Mas tenho pavor da técnica da Europa central, em que todos se sentam ao redor de uma mesa durante várias semanas para esclarecer os significados do texto antes de se permitirem senti-lo com o corpo. Esta teoria supõe que ninguém esteja autorizado a se levantar antes de traçar uma espécie de esquema intelectual, como se não soubesse que direção tomar. É um princípio que certamente se adapta muito bem às operações militares, pois um bom general deve reunir seus aliados em volta da mesa antes de determinar que os tanques invadam o território inimigo, mas teatro é outra coisa...

Voltemos por um momento às diferenças entre amador e profissional. No caso do canto, da dança ou da acrobacia a diferença é patente porque as técnicas são muito óbvias. No canto a nota é afinada ou desafinada, o bailarino vacila ou não, o acrobata se equilibra ou cai. No trabalho do ator as exigências também são imensas, mas é quase impossível definir os elementos envolvidos. Pode-se ver imediatamente o que está "errado", mas o que é necessário para que fique certo é tão sutil e complexo que se torna muito difícil de explicar. Por isso é que o método analítico, militar, não funciona para encontrar a verdade da relação entre duas personagens, pois não alcança o que está por trás dos conceitos e para além das definições, naquela imensa área da experiência humana que vive envolta em sombras.

Quanto a mim, gosto de programar no mesmo dia várias atividades diferentes, porém complementares: exercícios preparatórios que devem ser feitos regularmente, como quem capina e rega um jardim; depois, trabalho prático na peça, sem idéias preconcebidas, mergulhando profundamente e experimentando; finalmente uma terceira fase, de análise racional, que pode tornar mais claro o que foi feito.

Este esclarecimento analítico só é importante se estiver indissoluvelmente ligado a uma compreensão intuitiva. O ensaio de mesa atribui a um ato mental, a análise, uma importância muito maior do que à intuição. Esta é uma ferramenta mais sutil, que vai muito mais longe do que a análise. É claro que usar somente a intuição também pode ser muito perigoso. Quando abordamos um problema difícil de uma peça, temos que recorrer tanto à intuição como ao raciocínio. Ambos são imprescindíveis.

Já discutimos acima algumas experiências que visavam a comunicar a maior emoção possível com um mínimo de recursos. É muito interessante notar como a expressão mais simples, seja uma palavra ou um gesto, pode ser vazia ou cheia. Pode-se dizer "Bom dia" a alguém sem sentir o "bom" nem o "dia", e até mesmo sem sentir a pessoa com quem se fala. Um aperto de mãos pode ser um gesto automático ou uma saudação que irradia sinceridade.

Em nossas viagens temos tido grandes discussões com antropólogos a respeito deste tema. Para eles, a diferença entre o gesto europeu do aperto de mãos e a saudação com as palmas das mãos juntas, à moda indiana, ou a mão no coração à maneira islâmica, é uma questão cultural. Do ponto de vista do ator, esta teoria é absolutamente irrelevante. Sabemos que é possível ser igualmente hipócrita ou sincero com qualquer desses gestos. Podemos atribuir qualidade e significado a um gesto, mesmo que não pertença à nossa cultura. O ator precisa ter consciência de que qualquer movimento que execute pode continuar sendo uma casca vazia ou algo que ele preencha conscientemente com uma significação autêntica. Só depende dele.

A qualidade reside no detalhe. A presença do ator, aquilo que dá qualidade ao seu ato de escutar ou de olhar, é uma coisa misteriosa, mas não indecifrável. Não é algo que esteja inteiramente acima de suas capacidades conscientes e voluntárias. Ele pode descobrir essa presença num certo silêncio em seu íntimo. O que podemos denominar de "teatro sagrado", o teatro no qual o invisível aparece, tem por base esse silêncio, a partir do qual podem surgir todos os tipos de gestos, conhecidos e desconhecidos. Pelo grau de sensibilidade no movimento, um esquimó será capaz de identificar imediatamente se um gesto indiano ou africano é de boas-vindas ou de agressividade. Qualquer que seja o código, a forma pode ser preenchida por um significado e a compreensão será imediata. O teatro é sempre a busca de uma significação, bem como um modo de torná-la significativa para outros. Este é o mistério.

Aceitar o mistério é muito importante. Quando o homem perde o sentimento do assombro, a vida perde o sentido. Não é à toa que em suas origens o teatro era um "mistério". O ofício do teatro, porém, não pode permanecer misterioso. Se a mão que empunha o martelo não tiver um movimento preciso, atingirá o dedo e não o prego. A antiga função do teatro deve ser sempre respeitada, mas não com aquele respeito que dá sono. Há sempre uma escada a ser galgada, levando a níveis superiores de qualidade. Mas onde encontrar essa escada? Seus degraus são os detalhes, detalhes minúsculos, a cada instante. A arte dos detalhes é que conduz ao coração do mistério.

O peixe dourado

Toda vez que falo em público é uma experiência cênica. Procuro chamar a atenção do público para o fato de que estamos, aqui e agora, numa situação teatral. Se observarmos com cuidado o processo em que vocês e eu estamos envolvidos neste momento, conseguiremos entender o significado do teatro de um modo muito menos teórico. Mas a experiência de hoje é bem mais complicada. Pela primeira vez, em vez de improvisar, concordei em escrever previamente uma palestra, porque precisavam do texto para a publicação. Espero que isso não prejudique o processo e ajude a enriquecer ainda mais nossa experiência comum.

Ao escrever estas palavras, o autor — o "*eu* nº 1" — está no sul da França, num dia quente de verão, sentado e tentando imaginar o desconhecido: uma platéia japonesa em Quioto — sem saber qual o tipo de sala, quantas pessoas, como será o relacionamento. E por mais que eu escolha cuidadosamente as palavras, alguns dos ouvintes irão escutá-las através de um tradutor em outra língua. Bem, mas para vocês, neste momento, o "*eu* nº 1", o autor, já desapareceu; foi substituído pelo "*eu* nº 2", o orador. Se o orador ler o texto de cabeça baixa, debruçado sobre o papel, transmitindo o conteúdo num tom monocórdio e pedante, as mesmas palavras que pareciam tão vivas quando as escrevi no papel se perderão numa melancolia insuportável, uma das principais causas da má fama das conferências acadêmicas. Assim, o "*eu* nº 1" é como um dramaturgo que tem que confiar que o "*eu* nº 2" trará novas energias e nuanças ao texto e ao evento. Para aqueles que entendem inglês, são as mudanças no som da voz, as alterações imprevistas de tom, *crescendo*, *fortissimo*, *pianissimo*, as pausas, o silêncio, em suma, a música vocal concreta que traz consigo a dimensão humana, deixando-nos ansiosos por ouvir, e essa dimensão humana é justamente o que nós e nossos computadores ainda não conseguimos compreender de um modo preciso e científico. É sentimento, sentimento que conduz à paixão, paixão que transmite convicção, convicção que é o único instrumento espiritual capaz de fazer os homens se preocuparem uns com os outros. Nem mesmo aqueles que neste momento me ouvem por intermédio de um tradutor estão isentos de uma certa energia que gradualmente começa a unir a atenção de todos, pois é uma energia que se espalha pela sala através do som e também do gesto; cada movimento que o orador faz com a mão ou com o corpo, consciente ou inconscientemente, é uma forma de comunicação — como qualquer ator, tenho que ter consciência disso, é minha responsabilidade — e vocês também desempenham um papel ativo, pois dentro do seu silêncio existe um amplificador oculto que remete de volta a emoção particular de cada um através do nosso espaço comum, encorajando-me sutilmente, fazendo com que eu fale cada vez melhor.

O que tem isto a ver com o teatro? Tudo.

Vamos definir claramente nosso ponto de partida. *Teatro* é uma palavra tão vaga que ou não significa nada ou só cria confusão, porque quando alguém fala sobre um aspecto logo vem outro falando de algo completamente diferente. É como falar sobre a vida. São termos amplos demais para terem significado. O teatro não tem a ver com edifícios, nem com textos, atores, estilos ou formas. A essência do teatro reside num mistério chamado "o momento presente".

"O momento presente" é surpreendente. Como o fragmento retirado de um holograma, sua transparência é enganosa. Dissecando este átomo do tempo, vemos o universo inteiro contido em sua infinita pequenez. Aqui, neste momento, aparentemente nada de especial está acontecendo. Eu falo, vocês escutam. Mas esta imagem superficial é um reflexo verdadeiro de nossa realidade presente? Claro que não. Nenhum de nós trouxe à tona tudo o que compõe a textura de sua vida: embora momentaneamente inertes, nossas preocupações, nossas relações, nossas comédias tolas ou tragédias profundas estão aí, sempre presentes, como atores que esperam nos bastidores. Aí estão não apenas os protagonistas de nossos dramas pessoais mas também, como um coro de ópera, multidões de personagens secundários prontos para entrar em cena, ligando nossa história particular com o mundo exterior, com o conjunto da sociedade. E dentro de nós, a cada momento, como um gigantesco instrumento musical à espera de ser tocado, há cordas cujos tons e harmonias são nossa capacidade de responder às vibrações emanadas do invisível mundo espiritual que freqüentemente ignoramos, mas com o qual entramos em contato toda vez que respiramos.

Se fosse possível liberar de repente no espaço deste auditório todas as nossas fantasias e impulsos ocultos, seria como uma explosão nuclear, um caótico turbilhão de impressões, tão violento que nenhum de nós poderia absorvê-lo. É por isso que o teatro, liberando no presente o potencial coletivo de pensamentos, de imagens, de sentimentos, de mitos e traumas que estava oculto, tem tanto poder e pode ser tão perigoso.

A opressão política sempre prestou ao teatro sua maior homenagem. Nos países dominados pelo medo, o teatro é a manifestação que os ditadores mais temem e vigiam mais atentamente. Por isso, quanto maior for nossa liberdade, maior será a necessidade de compreendermos e disciplinarmos cada evento teatral. Para ter significado, o teatro deve obedecer a regras muito precisas.

Desde logo, o caos que se instauraria se cada indivíduo liberasse seu mundo secreto deve ser unificado numa experiência comum. Em outras palavras: o aspecto da realidade que o ator está evocando deve despertar uma reação na mesma área em cada espectador, fazendo com que, por um momento, o público viva uma impressão coletiva. Assim, a função principal do material básico apresentado — a história ou tema — é propiciar uma base comum, um campo potencial em que cada integrante da platéia, de qualquer idade ou formação, possa sentir-se unido a seu vizinho, compartilhando a mesma experiência.

Claro que é muito fácil encontrar uma base comum que seja apenas trivial, superficial e portanto sem grande interesse. Obviamente, a base que unifica a todos tem que ser interessante. Mas, no fundo, o que significa *interessante*? Há um modo de verificar. Naquela fração de milésimo de segundo em que o ator e a platéia se inter-relacionam como num abraço físico, o que importa é a densidade, a espessura, a pluralidade de níveis, a riqueza — ou seja, a qualidade do momento. Assim, qualquer momento pode ser superficial, sem grande interesse, ou, pelo contrário, profundo em qualidade. Quero frisar que este nível de qualidade em cada momento é a única referência pela qual um evento teatral pode ser julgado.

Vamos agora examinar melhor aquilo que chamamos de momento. Se pudéssemos penetrar no âmago de um momento, certamente descobriríamos que ali não há movimento, que cada momento é o conjunto de todos os momentos possíveis e portanto o que denominamos "tempo" despareceria. Mas à medida que saímos dele para as áreas em que existimos normalmente, vemos que cada momento de tempo está relacionado ao momento anterior e ao momento seguinte, numa corrente incessante e infinita. Assim, em todo espetáculo teatral deparamo-nos com uma lei inevitável: o espetáculo é um fluxo que tem uma curva ascendente e descendente. Para atingir um momento de profunda significação precisamos de uma cadeia de momentos que começam num nível simples, natural, para nos levar à intensidade e depois nos afastar dela novamente. O tempo, que costuma ser nosso inimigo na vida, pode também se tornar nosso aliado se percebermos como um momento sem brilho pode levar a outro momento resplandecente, e deste, por sua vez, a um terceiro momento de absoluta limpidez, antes de cair de novo num momento de simplicidade cotidiana.

Compreenderemos melhor este raciocínio se pensarmos num pescador tecendo uma rede. Enquanto trabalha, o esmero e a intenção guiam cada volteio de seus dedos. Entrelaça o fio, amarra os nós, envolvendo o vazio com formas cujas configurações exatas correspondem a funções exatas. E então a rede é lançada ao mar, arrastada de um lado a outro, a favor da maré, contra a maré, em padrões múltiplos e complexos. Um peixe cai na rede, um peixe não-comestível, ou um peixe comum bom para assar, talvez um peixe multicor, ou um peixe raro, ou um peixe venenoso ou, em momentos de graça, um peixe dourado.

No entanto, é preciso notar uma distinção sutil entre o teatro e a pesca. No caso da rede bem-feita, é a sorte que determina se o pescador vai apanhar um peixe bom ou ruim. No teatro, aqueles que dão os nós são também responsáveis pela qualidade do momento que acabam capturando em suas redes. É fantástico — a ação do "pescador", ao dar os nós, determina a qualidade do peixe que apanha em sua rede!

O primeiro passo é decisivo, e muito mais difícil do que parece. Curiosamente, não se dá a este passo preliminar o respeito que merece. Enquanto aguarda o início do espetáculo, o público geralmente espera se interessar por ele, deseja ficar interessado, convence-se de que deve se interessar. Mas só ficará irresistivelmente interessado se as primeiras palavras, sons ou ações do espetáculo liberarem no íntimo de cada espectador um eco inicial dos temas ocultos que vão se desvendando gradualmente. Não se trata de um processo intelectual, muito menos racional. O teatro não tem nada a ver com um debate entre pessoas cultas. Através da energia do som, da palavra, da cor e do movimento, o teatro aciona uma tecla emocional que por sua vez envia descargas para o intelecto. Depois que o ator estabelece um vínculo com a platéia, o evento pode tomar vários rumos. Há teatros que só querem oferecer um bom peixe comum, que se possa comer sem causar indigestão. Há teatros pornográficos que pretendem deliberadamente servir um peixe com entranhas cheias de veneno. Mas vamos supor que tenhamos a mais elevada das ambições: no espetáculo, só queremos apanhar o peixe dourado.

De onde vem o peixe dourado? Ninguém sabe. Deve ser de algum lugar do inconsciente coletivo mítico, daquele vasto oceano cujos limites nunca foram descobertos, cujas profundezas nunca foram suficientemente exploradas. E onde estamos nós, as pessoas comuns da platéia? Estamos no mesmo lugar em que estávamos ao entrar no teatro, em nós mesmos, em nossas vidas corriqueiras. Tecer a rede é construir uma ponte entre nós, como somos habitualmente em condições normais, trazendo conosco nosso mundinho de todo dia, e um mundo invisível que só pode se revelar quando a insuficiência da percepção ordinária é substituída por outro tipo de consciência cuja qualidade é infinitamente mais aguda. Mas essa rede é feita de buracos ou de nós? Esta questão é como um *koan,** e para fazer teatro devemos conviver com ela o tempo todo.

Na história do teatro, nada expressa tão plenamente este paradoxo como as estruturas que encontramos em Shakespeare. Seu teatro é essencialmente religioso, pois traz o mundo espiritual invisível para o mundo concreto das formas e ações visíveis e reconhecíveis. Shakespeare não faz concessões em nenhum dos extremos da escala humana. Seu teatro não vulgariza o espiritual para que o homem comum o assimile mais facilmente, nem rejeita o sujo, o feio, o violento, o absurdo e a gargalhada vulgar. Passa de um a outro sem esforço, momento a momento, enquanto numa grande investida vai intensificando a experiência, até que toda resistência explode e a platéia se defronta subitamente com um instante de aguda percepção da textura da realidade. Esse momento não pode durar. A verdade nunca pode ser definida nem imobilizada, mas o teatro é um mecanismo que permite a todos os participantes saborear, por um momento, um aspecto da verdade; o teatro é uma máquina para subir e descer pelos níveis da significação.

Agora nos deparamos com a verdadeira dificuldade. Para captar um momento da verdade é preciso que o ator, o diretor, o autor e o cenógrafo, dando o melhor de si, estejam unidos em um esforço comum; ninguém pode conseguir sozinho. No espetáculo não pode haver estéticas diferentes, objetivos conflitantes. Todas as técnicas da arte e do ofício têm que estar a serviço daquilo que o poeta inglês Ted Hughes chama de "negociação" entre o nosso nível comum e o nível oculto do mito. Essa negociação se dá pela junção do que é imutável com a permanente mutabilidade do mundo comum, que é justamente onde se passa cada espetáculo. É com esse mundo que estamos em contato a cada segundo de nossa vida consciente, quando a informação registrada no passado em nossos neurônios é reativada no presente. O outro mundo, que está permanentemente presente, é invisível porque nossos sentidos não têm acesso a ele, mas pode ser percebido de muitas maneiras e em muitas ocasiões pela intuição. Todas as práticas espirituais nos conduzem ao invisível, ajudando-nos a sair do mundo das impressões para a tranqüilidade e o silêncio. O teatro, no entanto, não equivale a uma disciplina espiritual. O teatro é um aliado externo da via espiritual, e existe para oferecer relances, inevitavelmente fugazes, de um mundo invisível que interpenetra o mundo cotidiano e é normalmente ignorado pelos nossos sentidos.

---

* Questão em forma de paradoxo utilizada pelo zen-budismo para, através da contemplação, levar a uma percepção maior da realidade. (*N. do T.*)

O mundo invisível não tem forma, não muda nunca, ou pelo menos não sofre modificações como nós as entendemos. O mundo visível está sempre em movimento, sua característica é a fluidez. Suas formas vivem e morrem. O ser humano, que é a forma mais complexa, vive e morre, as células vivem e morrem — e do mesmo modo as línguas, os padrões, as atitudes, as idéias, as estruturas nascem, decaem e desaparecem. Em raros momentos da história humana houve artistas capazes de estabelecer uma união tão autêntica entre o visível e o invisível que suas formas — templos, esculturas, pinturas, histórias ou música — parecem sobreviver eternamente. Mas até nestes casos devemos ser prudentes e reconhecer que a própria eternidade morre, não dura para sempre.

Quem trabalha em teatro, em qualquer parte do mundo, deve encarar as grandes formas tradicionais, especialmente as do Oriente, com a humildade e o respeito que merecem. Elas podem levar-nos para muito além de nós mesmos — muito além da inadequada capacidade de compreensão e de criatividade que os artistas do século XX devem admitir como sua condição atual. Um grande ritual ou um mito fundamental é uma porta, uma porta que não está lá para ser observada e sim experimentada. Aquele que puder experimentar a porta dentro de si mesmo passará através dela com maior intensidade. Por isso não devemos ignorar arrogantemente o passado. Mas também não podemos trapacear. Se roubarmos seus rituais e símbolos, tentando explorá-los em benefício próprio, é possível que eles percam as virtudes e se tornem apenas enfeites reluzentes e vazios. O grande desafio é saber discernir, a todo momento. Em certos casos, a forma tradicional ainda está viva; em outros, a tradição é a mão morta que estrangula a experiência

vital. O problema consiste em rejeitar a "solução consagrada", mas sem visar à mudança apenas para mudar.

A questão central, portanto, é relativa à forma, a forma precisa, a forma adequada. Não podemos passar sem ela, a vida não pode prescindir dela. Mas o que significa forma? Toda vez que volto a esta questão sou levado inevitavelmente à *sphota*, uma palavra da filosofia indiana clássica, cujo significado está no seu som — uma ondulação que aparece de repente na superfície de águas tranqüilas, uma nuvem que emerge no céu claro. A forma é o virtual que se torna manifesto, o espírito que se faz carne, o som primordial, o *big bang*.

Seja na Índia, na África, no Oriente Médio ou no Japão, os artistas do teatro estão fazendo a mesma pergunta: qual é a nossa forma, hoje? Onde devemos procurá-la? A situação é confusa, a questão é confusa, as respostas são confusas, mas tendem a cair em duas categorias. Por um lado, há quem acredite que as grandes potências culturais do Ocidente — Londres, Paris e Nova York — já resolveram o problema, e que basta apenas utilizar sua forma, do mesmo modo que os países subdesenvolvidos adquirem processos industriais e tecnologia. A outra atitude é oposta. Muitos artistas dos países do Terceiro Mundo acham que perderam suas raízes, que foram apanhados pela grande onda vinda do Ocidente com toda a sua imagística do século XX, e por isso sentem-se obrigados a rejeitar a imitação de modelos estrangeiros. A conseqüência disso é um arrogante retorno às raízes culturais e às antigas tradições. Como se vê, tudo é reflexo dos dois grandes impulsos contraditórios de nossa época, tendendo à unidade externa e à fragmentação interior.

Nenhum desses dois métodos, porém, produz bons resultados. Em muitos países do Terceiro Mundo há grupos de teatro tentando encenar peças de autores europeus como Brecht ou Sartre. Geralmente não levam em conta que esses autores se utilizaram de um complexo sistema de comunicação que pertencia à sua própria época e lugar. Em um contexto totalmente diferente, as ressonâncias se perdem. As imitações do teatro experimental de vanguarda dos anos sessenta enfrentam a mesma dificuldade. Por isso, alguns autênticos homens de teatro do Terceiro Mundo, movidos por orgulho e desespero, mergulham no passado na tentativa de modernizar seus mitos, rituais e folclore, mas infelizmente o resultado costuma ser uma coisa híbrida que "não é carne nem peixe".

Como poderemos, então, ser fiéis ao presente? Recentemente, minhas viagens me levaram a Portugal, à Tchecoslováquia e à Romênia. Em Portugal, o país mais pobre da Europa ocidental, disseram-me que "as pessoas não vão mais ao teatro ou ao cinema". "Ah", comentei em tom compreensivo, "o público não tem dinheiro por causa da crise econômica." "De modo algum!", foi a surpreendente resposta. "É justamente o contrário. A economia está melhorando aos poucos. Antes, com o dinheiro escasso, a vida era muito cinzenta, portanto era necessário sair para o teatro ou cinema, e é claro que economizávamos para isso. Hoje as pessoas já podem gastar um pouco mais e todo o arsenal de possibilidades de consumo do século XX está ao seu alcance. Há fitas de vídeo, aparelhos de vídeo-cassete, *compact discs*, e para satisfazer a eterna necessidade de estar com outras pessoas há restaurantes, vôos *charter*, pacotes de turismo. E ainda roupas, sapatos, cabeleireiros... Cinema e teatro continuam a existir, mas caíram para o fim da lista de prioridades."

Deixando o Ocidente mercantilista, segui para Praga e Bucareste. E lá ouvi novamente, como também na Polônia, na Rússia e em quase todos os antigos países comunistas, o mesmo grito de desespero. Há alguns anos, as pessoas brigavam para conseguir ingressos nos teatros; hoje, eles funcionam muitas vezes com apenas 25% de sua lotação. Em um contexto social totalmente diferente, deparamo-nos novamente com o mesmo fenômeno de um teatro que não atrai mais.

No tempo da opressão totalitária, o teatro era um dos raros lugares onde, por algumas horas, o espectador podia sentir-se livre, escapando para uma existência mais romântica e poética ou então, protegido pelo anonimato da platéia, unir-se pelo riso ou pelo aplauso a atos de desafio à autoridade. Linha após linha, um texto clássico consagrado oferecia ao ator a oportunidade de criar uma cumplicidade secreta com o espectador, pela ênfase sutilíssima numa palavra ou por um gesto quase imperceptível, expressando assim o que de outro modo seria perigoso demais expressar. Agora que já não existe essa necessidade, o teatro é forçado a defrontar-se com uma verdade amarga: as gloriosas platéias do passado ficavam lotadas por muitas razões válidas, mas que nada tinham a ver com uma experiência teatral verdadeira da obra em si.

Voltemos à situação na Europa. Da Alemanha em direção ao leste, incluindo o vasto continente russo, e também no rumo oeste, através da Itália para Portugal e Espanha, houve uma longa série de regimes totalitários. A característica comum a todas as ditaduras é a imobilização da cultura. As formas, quaisquer que sejam, deixam de ter aí a possibilidade de viver, morrer e substituírem umas às outras segundo leis naturais. Há um certo número de formas culturais que são aceitas como seguras e respeitáveis, tornando-se institucionalizadas, enquanto todas as demais são consideradas suspeitas e condenadas à clandestinidade ou completamente banidas. As décadas de vinte e trinta foram um período de extraordinária animação e fertilidade para o teatro europeu. As principais inovações técnicas — palcos giratórios, espaços modificáveis, efeitos de luz, projeções, cenários abstratos, construções funcionais — surgiram durante esse período. Alguns estilos de interpretação, certas relações com a platéia, determinadas hierarquias, tais como a posição do diretor ou a importância do cenógrafo, ficaram consolidados nessa época. Estavam afinados com seu tempo. Em seguida, houve enormes convulsões sociais: guerras, massacres, revoluções e contra-revoluções, desilusão, rejeição de velhas idéias, fome de novos estímulos, uma atração hipnótica por tudo que fosse novo e diferente. Tudo isso veio à tona. Mas o teatro, com uma fé inabalável em suas velhas estruturas, não mudou. Já não faz parte de seu tempo. Em conseqüência, por inúmeras razões, o teatro está em crise no mundo inteiro. E isso é bom, é necessário.

É de vital importância estabelecer uma distinção clara. "Teatro" é uma coisa, ao passo que "os teatros" são outra muito diferente. "Os teatros" são como caixas, e uma caixa não equivale ao seu conteúdo, assim como o envelope não é a carta. Escolhemos os envelopes de acordo com o tamanho e a extensão de nossa comunicação. O paralelo, infelizmente, falha no seguinte aspecto: é fácil jogar um envelope no lixo; é muito mais difícil jogar fora um prédio, ainda mais quando é um belo prédio, e mesmo sabendo instintivamente que ele já não corresponde à sua finalidade. É ainda mais difícil descartar os hábitos culturais gravados em nossas mentes, hábitos de estética, práticas artísticas e tradições. O "teatro", porém, é uma necessidade essencial do ser humano, enquanto "os teatros" e suas formas e estilos são apenas caixas temporárias e descartáveis.

Voltando ao problema dos teatros vazios, vemos que não se trata de uma questão de reforma — palavra que significa exatamente refazer velhas formas. Enquanto a atenção permanecer circunscrita à forma, a resposta será puramente formal — e decepcionante na prática. Estou insistindo na questão da forma para frisar que a busca de novas formas, por si só, não pode ser a solução. O problema é idêntico nos países com estilos teatrais tradicionais. Se acharmos que modernizar significa colocar o vinho velho em garrafas novas, continuaremos presos na armadilha formal. Se a proposta do diretor, do cenógrafo e do ator é usar reproduções naturalistas de imagens contemporâneas como forma, eles acabarão descobrindo, com grande frustração, que dificilmente poderão ir além do que a televisão apresenta a todo instante.

Para viver no presente, uma experiência teatral tem que acompanhar a pulsação de seu tempo, tal como um grande desenhista de moda, que nunca fica procurando cegamente a originalidade, mas combinando misteriosamente sua criatividade com a superfície mutável da vida. A arte do teatro tem que ter uma faceta cotidiana — histórias, situações e temas que devem ser reconhecíveis, pois o ser humano se interessa, acima de tudo, pela vida que ele conhece. A arte do teatro também precisa ter substância e significado. A substância é a densidade da experiência humana; todo artista anseia por captá-la em seu trabalho, de um modo ou de outro, e talvez pressinta que o significado surge da possibilidade de contato com a fonte invisível que fica além de suas limitações normais e que dá significado ao significado. A arte é uma roca girando em torno de um eixo imóvel que não podemos pegar nem definir.

Qual é, então, o nosso objetivo? É encontrar o tecido da vida, nem mais nem menos. O teatro pode refletir todos os aspectos da existência humana, e por isso toda forma viva é válida, toda forma pode ter um lugar potencial na expressão dramática. Formas são como palavras: só adquirem significado quando usadas corretamente. Shakespeare tinha um vocabulário mais amplo do que todos os poetas ingleses, e constantemente acrescentava outras palavras àquelas de que já dispunha, combinando obscuros termos filosóficos com as obscenidades mais chulas, até dispor de mais de 25 mil vocábulos. No teatro há, além das palavras, infinitas linguagens através das quais se estabelece e se mantém a comunicação com o público. Há uma linguagem corporal, uma linguagem do som, a linguagem do ritmo, da cor, da indumentária, do cenário, a linguagem da luz — e todas podem ser acrescentadas àquelas 25 mil palavras disponíveis. Cada elemento da vida é como uma palavra num vocabulário universal. Imagens do passado, imagens da tradição, imagens de hoje, foguetes para a lua, revólveres, palavrões, uma pilha de tijolos, uma chama, a mão no coração, um grito visceral, os infinitos matizes musicais da voz — são como substantivos e adjetivos com os quais podemos fazer novas frases. Sabemos utilizá-los bem? Será que são necessários, será que são os meios para tornar mais vívido, mais pungente, mais dinâmico, mais preciso, mais verdadeiro aquilo que expressam?

O mundo de hoje nos oferece novas possibilidades. Este grande vocabulário humano pode ser enriquecido por elementos que nunca estiveram juntos no passado. Cada raça, cada cultura pode trazer sua própria palavra para uma frase que una a humanidade. Não há nada mais vital para a cultura teatral do mundo do que o trabalho conjunto de artistas de diferentes raças e origens.

Quando se juntam tradições diferentes, de início há barreiras. Mas quando, através do trabalho intenso, descobre-se um objetivo comum, as barreiras desaparecem. No instante em que as barreiras desaparecem, os gestos e os tons de voz de cada um e de todos tornam-se parte da mesma linguagem, expressando por um momento uma verdade compartilhada inclusive pelo público: é para este momento que se direciona todo teatro. As formas utilizadas podem ser novas ou velhas, comuns ou exóticas, simples ou complexas, sofisticadas ou ingênuas. Podem provir das fontes mais inesperadas, podem parecer totalmente contraditórias, podem até mesmo dar a impressão de serem mutuamente excludentes. O fato de termos formas que se entrechocam e conflitam entre si, em lugar da unidade de estilo, pode ser algo saudável e revelador.

O teatro não deve ser chato. Não deve ser convencional. Tem que ser inesperado. O teatro nos leva à verdade através da surpresa, da excitação, dos jogos, da alegria. Integra o passado e o futuro no presente, permite que tenhamos uma distância entre nós e aquilo que normalmente nos rodeia, e elimina a distância entre nós e o que normalmente está longe. Uma notícia do jornal de hoje pode parecer muito menos próxima e verdadeira do que algo de outra época, de outras terras. O que importa é a verdade do momento presente, a convicção absoluta que só pode surgir quando o intérprete e o público formam uma só unidade. E ela aparece quando as formas transitórias atingem seu objetivo e nos levam àquele momento único e irrepetível em que uma porta se abre e nossa visão se transforma.

Não há segredos

Há um momento em que não dá para continuar dizendo não. Já faz muitos anos que, quando as pessoas me perguntam "Podemos assistir a um de seus ensaios?", eu respondo "Não". Sou obrigado a agir assim por causa de algumas experiências desastrosas.

Bem no início da carreira, eu deixava visitantes assistirem aos ensaios. Permiti que um estudante, muito calado e modesto, ficasse discretamente sentado no fundo da platéia durante os ensaios de uma peça de Shakespeare. Ele não me causava problema algum, eu nem notava sua presença, até que um dia encontrei-o no bar do *pub* local explicando aos atores como deviam interpretar seus papéis. Apesar dessa experiência, poucos anos depois deixei que um autor muito sério observasse o processo, já que ele havia me convencido da importância disso para suas pesquisas. Só impus uma condição: que não publicasse nada do que visse. Apesar da promessa, mais tarde apareceu um livro cheio de impressões equivocadas, traindo o pacto essencial de confiança que constitui a base indispensável ao trabalho conjunto entre o ator e o diretor. Anos depois, quando estava encenando pela primeira vez uma peça na França, descobri que a proprietária do teatro achava perfeitamente normal entrar na platéia no meio do ensaio e sentar nas primeiras filas com suas amigas ricas, cobertas de peles e jóias, conversando animadamente enquanto observavam o trabalho daquelas estranhas e divertidas criaturas chamadas atores, sem se inibirem de fazer comentários em voz alta e até gozações sobre aquilo que viam.

"Nunca mais!", jurei. E à medida que vão passando os anos, compreendo cada vez melhor como é importante para os atores, que são inseguros e ultra-sensíveis por natureza, saber que estão totalmente protegidos pelo silêncio, pela intimidade e pelo segredo. Havendo essa segurança, pode-se experimentar livremente, cometer erros, fazer bobagens, com a certeza de que fora das quatro paredes ninguém vai ficar sabendo. A partir daí o ator começa a sentir a força que o ajuda a se abrir, tanto para si mesmo como para os outros. Descobri que a presença de uma única pessoa no escuro atrás de mim é uma permanente fonte de distração e de tensão. A presença de um observador pode até fazer com que o diretor fique tentado a se exibir, a intervir quando deveria permanecer calado, para não decepcionar o visitante ao parecer inútil.

É por isso que eu sempre digo não aos constantes pedidos para observar nosso trabalho. Compreendo, no entanto, que as pessoas desejem conhecer o processo, saber o que fazemos na prática. Assim, hoje, nesta oficina, resolvi dizer "Sim, não há segredos". Vou tentar descrever, passo a passo, o nosso processo de trabalho, e para maior clareza vou usar minha recente encenação de *A tempestade*, em Paris, como exemplo.

Em primeiro lugar, a escolha do texto. Somos um grupo internacional que, em sua maioria, vem trabalhando junto há muito tempo. Havíamos concluído um longo ciclo de trabalho de muitos anos com o *Mahabharata* em francês, o *Mahabharata* em inglês e o *Mahabharata* em filme. Depois havíamos feito uma temporada de peças e músicas sul-africanas em nosso teatro de Paris, em comemoração ao bicentenário da Revolução Francesa e ao Ano dos Direitos Humanos. Senti então a necessidade, tanto para o grupo de atores como para mim, de tomar um rumo totalmente novo e deixar para trás todas aquelas imagens do passado que haviam se tornado uma parte tão forte de nossas vidas. Eu andava interessado nas estranhas e nebulosas relações entre o cérebro e a mente, e

após ler um livro do médico Oliver Sacks chamado *O homem que confundiu sua esposa com um chapéu*, vislumbrei a possibilidade de dramatizar esse mistério por meio dos padrões comportamentais de certos casos neurológicos. Nosso grupo ficou muito interessado no novo campo de trabalho que se abria.

Mas quando se trabalha a partir de um tema que não tem forma nem estrutura aparentes, é fundamental dispor de um tempo ilimitado. A vantagem de uma peça pronta é que o autor já concluiu seu trabalho, o que torna possível determinar a duração dos ensaios e marcar a data da estréia. No fundo, é esta a única diferença entre um projeto experimental e a encenação de uma peça já existente. Os dois processos têm que ser igualmente experimentais, só o tempo necessário é que é diferente: no segundo caso, o teatro já pode anunciar a temporada, no primeiro as datas devem ficar em aberto.

Assim, vendo que precisávamos de tempo para nossos estudos neurológicos e para o desenvolvimento das pesquisas, e reconhecendo também a responsabilidade prática de manutenção de um teatro e da organização, comecei a procurar uma peça adequada ao nosso grupo internacional, que tivesse uma qualidade capaz de inspirar os atores e simultaneamente oferecer alguma coisa valiosa para o público, algo que tivesse relação com as carências e realidades de nossa era. Como sempre, esse raciocínio me levou de imediato a Shakespeare. Shakespeare continua sendo um modelo insuperável, sua obra é sempre relevante e sempre contemporânea.

A tempestade é uma peça que conheço bem; há cerca de trinta e cinco anos eu a dirigi pela primeira vez em Stratford com o grande ator inglês John Gielgud como Próspero. Voltei a ela em caráter experimental alguns anos depois, no mesmo teatro, em colaboração com outro diretor inglês. Em 1968, quando fiz a primeira oficina com atores de várias culturas em Paris, e que acabaria levando à criação do Centro Internacional, escolhi cenas de *A tempesta-*

de como matéria-prima para desenvolver nossas improvisações e pesquisas. Portanto, essa peça sempre esteve muito presente em meu espírito. Curiosamente, porém, nunca havia pensado em *A tempestade* como sendo a solução para o problema que enfrentava agora, até que um dia, conversando com um amigo num jardim de Londres sobre minha dificuldade em encontrar o tema certo para nosso grupo de atores, ele sugeriu *A tempestade.* No mesmo instante, compreendi que era justamente o que precisávamos, a peça perfeita para nossos atores. Não foi a primeira vez que percebi como todos os fatores para a tomada de uma decisão já estavam preparados na parte inconsciente de minha mente, sem que a parte consciente tivesse participado da deliberação. Por isso é tão difícil responder à primeira pergunta que sempre me fazem: "Como se escolhe a peça?" É um acaso ou uma escolha? É um capricho ou o resultado de profunda meditação? Acho que nos preparamos para escolher rejeitando as opções que não servem, até que a verdadeira solução, que já estava lá, de repente vem à tona. Nossa vida obedece a uma direção: ignorá-la é extraviar-se por muitos caminhos. Mas quando o movimento oculto é respeitado, é ele quem nos guia, e depois, em retrospectiva, podemos reconhecer claramente as etapas de um plano em permanente processo de revelação.

Quando minha mente tomou consciência de que *A tempestade* podia ser a solução, as vantagens dessa opção tornaram-se evidentes, a começar pelo fato de que uma peça de Shakespeare só pode ser montada quando temos a convicção de contar com os atores certos. É bobagem um diretor dizer "Quero encenar *Hamlet*", e só então começar a pensar em quem poderia fazer o papel. Pode-se passar anos com a idéia fixa de encenar um grande texto, mas a decisão objetiva só pode ser tomada quando se tem diante dos olhos os parceiros indispensáveis, os intérpretes dos papéis principais. Fiquei obcecado por *Rei Lear* durante muito tempo, mas o momento de dar forma concreta a esse fantasma só surgiu quando

Paul Scofield, o único ator inglês capaz de dar conta da tarefa, estava maduro e preparado. No caso de *A tempestade*, vi que tínhamos entre nós um ator africano, Sotigui Kouyaté, que poderia trazer ao protagonista, o mágico Próspero, algo novo, diferente e talvez mais autêntico do que qualquer ator europeu, e que os outros membros do grupo, de culturas não-inglesas, poderiam iluminar as ambigüidades da peça com a luz de suas próprias tradições, às vezes mais próximas da espiritualidade da Inglaterra elisabetana do que os valores urbanos da Europa contemporânea.

Assim, o ponto de partida estava claro. Só precisávamos de uma data. Calculei o período de ensaios — catorze semanas — mas subestimei o tempo necessário à preparação. Depois de alguns dias fiquei preocupado e reformulei todos os planos, adiando por dois meses o início dos ensaios.

Jean-Claude Carrière começou a preparar uma tradução em francês enquanto eu iniciava a discussão dos aspectos visuais com a cenógrafa Chloé Obolensky. Esta é sem dúvida a parte mais delicada do processo, pois encerra uma contradição. É preciso que a cenografia seja adequada, que haja figurinos, e é óbvio que tudo isto requer planejamento e organização. No entanto, a experiência demonstra reiteradamente que as decisões tomadas pelo diretor e pelo cenógrafo/figurinista antes do início dos ensaios são invariavelmente inferiores às decisões tomadas mais tarde, durante o processo. Neste momento, o diretor e o cenógrafo não estarão mais sozinhos com suas visões e estéticas pessoais, mas alimentados por uma visão infinitamente mais profunda, tanto da obra como de suas possibilidades cênicas, que provém da riqueza e integração das experiências de um grupo de indivíduos inspirados e criativos.

Por melhor que seja, o trabalho do diretor e do cenógrafo/figurinista antes dos ensaios é limitado e subjetivo; pior ainda, impõe formas rígidas, tanto à ação cênica como à aparência externa dos atores, e muitas vezes pode destruir ou castrar um desenvolvimento natural. Por isso, o melhor método de trabalho envolve um equilíbrio muito sutil — que não tem regras preestabelecidas e depende de cada caso — entre o que deve ser preparado de antemão e o que pode ficar em aberto com segurança. Para começar, recordei minhas encenações e experiências anteriores com a peça e vi que não queria conservar nada: elas pertenciam a outro mundo, a outra visão. Quando reli a peça neste novo contexto, certas formas fugidias começaram a dançar nebulosamente em minha cabeça. A primeira montagem que fiz em Stratford tinha seguido a corrente dominante, que vê *A tempestade* como um grande espetáculo, que deve ser apresentado com intrincados efeitos cênicos. Diverti-me concebendo momentos visuais de grande impacto, compondo música de fundo eletrônica, introduzindo deusas e danças de pastores. Agora, sentia intuitivamente que o espetacular não era a solução, que camuflava as qualidades mais profundas da peça e que a nova montagem, qualquer que fosse, devia ter a forma de uma série de jogos — *jogos cênicos* dos atores, no sentido mais literal — realizados por um pequeno grupo de atores/jogadores. Do ponto de vista intelectual, isso me levou a concluir que a peça não tem bases realistas na geografia ou na história, e como a ilha é simplesmente uma imagem-símbolo, não pode ser representada por nenhuma forma de ilustração literal. Quando terminei de ler a peça, rascunhei no verso da última página o esboço de um jardim zen, como o de Quioto, onde uma ilha é sugerida por uma rocha e a água por pedrinhas secas. Talvez fosse este o espaço formal em que os atores, tendo apenas a imaginação para ajudá-los, pudessem sugerir com clareza todos os níveis do tema.

Quando Chloé Obolensky e eu fizemos a primeira reunião, só conseguimos ver desvantagens nessa solução. Andar sobre os seixos é difícil, eles vão ranger o tempo todo e distrair o público, e sentar sobre eles é desajeitado e incômodo. Descartamos então o jardim zen, mas permanecemos convictos de que o princípio da

sugestão com recursos mínimos continuava válido. O problema era se devíamos sugerir a natureza com uma superfície natural, como terra ou areia, ou evocá-la apenas na imaginação, usando uma superfície comum como madeira ou tapete.

Logo no início da peça, todos os cenógrafos e diretores de *A tempestade* vêem-se às voltas com uma grande dificuldade. Existe uma unidade de lugar: a ilha — exceto pela primeira cena, que transcorre num navio em alto-mar, durante uma tempestade. É necessário violar essa unidade, criando uma complicada imagem cênica realista para os primeiros momentos da peça? Quanto mais se fizer isso, menor a possibilidade de evocar depois a ilha de modo não-naturalista, e mais difícil a interpretação da segunda cena, uma longa e estática narração em que Próspero conta sua vida à filha. Se a convenção escolhida for uma cenografia pictoricamente elaborada, a solução é fácil: faz-se um naufrágio espetacular e depois coloca-se no palco uma ilha deserta. Mas caso se rejeite esse enfoque, é preciso descobrir algo que possa facilmente ser o mar num momento e a terra firme no momento seguinte. Resolvemos deixar este problema em suspenso, para ser esclarecido quando víssemos o material produzido pelo trabalho dos atores no espaço.

A maioria do elenco já havia trabalhado no Centro Internacional. O critério da escolha dos atores foi a reinterpretação da peça à luz de culturas tradicionais. Assim, tínhamos um Próspero africano, um Ariel africano, um espírito balinês e um jovem ator alemão, que trabalhava conosco pela primeira vez, no papel de Caliban, geralmente apresentado como um monstro feito de borracha e plástico ou como um negro, explorando-se a cor da pele para ilustrar de modo muito banal a idéia de um escravo. Eu queria mostrar uma nova imagem de Caliban, que tivesse a rebeldia feroz, perigosa e incontrolável de um adolescente de hoje.

Miranda, como Shakespeare a concebeu, é realmente muito jovem, tem catorze anos de idade, e Ferdinando pouco mais que isso. É óbvio que estes papéis só revelarão toda a sua beleza se forem interpretados por atores da idade certa, e especialmente se Miranda possuir aquela graça que provém de uma educação tradicional. Encontramos uma menina indiana, treinada como dançarina pela mãe desde tenra idade, e outra garota bem jovem que era em parte vietnamita.

Para iniciar o processo, saímos de nosso ambiente normal e com todo o elenco, os assistentes e Jean-Claude Carrière fomos para Avignon, onde nos haviam oferecido acomodações e um amplo espaço para ensaios no antigo claustro de um mosteiro desativado. Aqui, em meio à paz e na mais absoluta reclusão, passamos dez dias de preparação. Todos trouxeram seus textos, mas eles nunca foram abertos. Não tocamos na peça uma vez sequer. Primeiro exercitamos nossos corpos, depois as vozes.

Fizemos exercícios de grupo cujo único objetivo era desenvolver reações rápidas, o contato de mãos, ouvidos e olhos, uma percepção coletiva que se perde facilmente e tem que ser constantemente renovada para unir os indivíduos e transformá-los numa equipe sensível e vibrante. As necessidades e regras são iguais às do esporte, só que uma equipe de atores deve ir além: o jogo não envolve apenas os corpos mas também os pensamentos e sentimentos, que precisam manter-se entrosados. Isso requer exercícios de voz e improvisações, tanto cômicas como sérias. Após alguns dias, nosso estudo passou a incluir palavras: palavras soltas, depois seqüências de palavras e por fim frases inteiras em inglês e francês, para tentar fazer com que a natureza especial do texto shakespeariano adquirisse vida para todo mundo, inclusive para o tradutor. Pela minha experiência, é sempre errado começar o trabalho com os atores por uma discussão intelectual, porque a mente racional é um instrumento de descoberta muito menos potente do que as faculdades mais secretas da intuição. A compreensão intuitiva através do corpo pode ser estimulada de muitas maneiras diferentes, e

depois, no mesmo dia, pode haver também momentos de repouso em que a mente vai exercitar calmamente sua função específica. Só assim a análise e discussão do texto estarão no lugar certo.

Depois desse tranqüilo período inicial de concentração, voltamos para nosso teatro em Paris, o Bouffes du Nord. Chloé, a cenógrafa e figurinista, não havia preparado elementos cênicos para o primeiro ensaio, mas sim "possibilidades": cordas pendendo do urdimento, escadas, pranchas e cubos de madeira, caixas de embalagem. E também tapetes, montes de terra de diversas cores, pás e enxadas — objetos que não estavam ligados a nenhuma concepção estética, servindo apenas como elementos que os atores podiam pegar, usar e jogar fora.

Cada cena foi improvisada de inúmeras maneiras e os atores foram estimulados a usar com ampla liberdade tudo que o espaço e a profusão de objetos sugerisse à sua imaginação. Eu, como diretor, fazia sugestões, dava-lhes novas idéias — e volta e meia tinha que criticar minhas próprias propostas e descartá-las, depois de vê-las realizadas pelos atores. Se houvesse um observador durante esse período, teria a impressão de uma confusão absoluta, de decisões que eram tomadas e logo depois abandonadas segundo um método absurdo. Até mesmo os atores perdiam o rumo, e o papel do diretor é manter controle do que está sendo explorado e do objetivo final. Se agir assim, esta primeira explosão de energia não será tão caótica como parece, já que produz uma enorme quantidade de material bruto a partir do qual podem se desenvolver as formas finais.

A própria peça é um desafio que ajuda nesta tarefa. A qualidade da obra e o enigma que encerra fazem dela um juiz implacável. A peça é o rigor, a austeridade que ajuda a separar o valioso do inútil naquela massa de idéias incipientes. No caso de *A tempestade*, a qualidade do texto é tamanha que qualquer invenção ou adorno parecem desnecessários e até vulgares. Assim, de repente se cai numa terrível armadilha: tudo o que se faz, depois de um primeiro momento de entusiasmo, revela-se inadequado e sem cabimento. O oposto, porém, é ainda pior, pois sem fazer nada não há saída: nenhum texto pode "falar por si mesmo". O caminho mais simples é sempre o mais difícil de achar. Falta de inventividade não é simplicidade, é teatro insípido. Portanto, é preciso intervir, mas também manter uma atitude implacavelmente crítica quanto às nossas tentativas de intervenção.

E assim inventamos, experimentamos, exploramos, discutimos. O naufrágio da primeira cena foi improvisado de pelo menos vinte modos diferentes. O tombadilho do navio foi sugerido com pranchas de madeira que os atores, agachados, colocavam sobre os joelhos para criar os ângulos pronunciados de um convés inclinando-se. Ariel e os espíritos tentaram vários jogos estéticos, jogando por cima da cabeça dos atores um barquinho de brinquedo, esmagando-o com uma pedra ou mergulhando-o num balde d'água. Marinheiros subiam pelas escadas ou escalavam os balcões da platéia, os cortesãos apinhavam-se em exíguos camarotes sob a luz de lanternas oscilantes, enquanto espíritos mascarados divertiam-se tomando o lugar dos marinheiros amotinados. No instante em que as idéias surgiam, tudo era muito estimulante, mas nada convincente sob um olhar mais frio no dia seguinte, e acabava sendo invariavelmente descartado sem dó nem piedade. Desesperados, abandonamos todas as formas de ilustração e marcamos os atores em grupos estáticos, como num oratório, usando apenas as vozes para imitar o som do vento e das ondas — o que parecia ser uma idéia promissora, até que tornamos a olhar e percebemos que era uma solução solene e desumana.

Nada nos parecia apropriado. Toda imagem tinha um inconveniente: muito convencional, muito artificial, muito intelectual, muito batida. Um a um, todos os acessórios foram jogados fora: tábuas, cordas, escadas de aço, barquinhos de brinquedo. Mas

nada se perde completamente — permanece um vestígio que pode ressurgir inesperadamente semanas depois, numa cena diferente. Por exemplo: se não tivéssemos gastado tanto tempo experimentando com o barquinho na cena inicial, Ariel nunca teria tido a idéia de interpretar sua primeira cena com Próspero equilibrando um barco de vela vermelha sobre a cabeça; aí sim o acessório era genuinamente útil, um elemento necessário para dar maior vivacidade às suas ações. As cordas, que pareciam excessivas na cena do navio, tornaram-se muito úteis num momento específico, três cenas depois, quando Caliban subia numa delas — e como nunca se esperaria que ele fosse subir, isso causava grande surpresa. Do mesmo modo, se um dos músicos não tivesse descoberto em sua sacola de "possibilidades" um tubo oco cheio de pedrinhas, que fazia uma espécie de marulho, como as ondas do mar, talvez nunca tivéssemos descoberto o recurso mais simples para substituir todas as tentativas canhestras que havíamos feito para evocar a tempestade e indicar ao público, logo nos primeiros segundos, que o espetáculo vai se passar na ilha da imaginação.

Nosso principal trabalho, dia após dia, consistia em lutar com as palavras e seus significados. O significado também emerge do texto lentamente, por tentativa e erro. Um texto só ganha vida através de detalhes, e os detalhes são frutos da compreensão. No início, o ator só pode dar uma impressão muito vaga e genérica do conteúdo de uma fala, e muitas vezes precisa de ajuda, que pode consistir em conselhos e críticas. Há também uma técnica que desenvolvemos com os cantores em *Carmen*. Quando o cantor não conseguia converter sua atuação genérica em ações significativas e detalhadas, um de meus colaboradores (que é também um ótimo ator) interpretava o papel para ele. Pode parecer que estávamos seguindo os métodos das piores produções da velha escola, em que o cantor era obrigado a copiar servilmente o que lhe mostravam. Mas a finalidade era outra. Quando o cantor conseguia dominar com êxito a imitação, rompia com a velha técnica, e então lhe pedíamos para jogar fora tudo que havia aprendido Era infalível: como havia experimentado em si mesmo o que significa uma interpretação detalhada — algo impossível de traduzir em palavras —, o cantor podia agora descobrir seus próprios detalhes, à sua maneira. Este método também foi útil aos atores de nosso elenco que nunca haviam interpretado Shakespeare: através da imitação, conseguiam "sentir" uma cena de modo objetivo, ao assumirem um padrão preciso criado por um ator mais experiente. Tendo servido a seu propósito, esse padrão podia ser descartado, como a bóia que a criança joga fora quando aprende a nadar. Também é possível estimular a compreensão fazendo com que os atores troquem de papéis nos ensaios, e assim recebam novas impressões das personagens que pretendem habitar. O que se deve evitar é que o diretor demonstre como ele gostaria que o papel fosse representado, forçando o ator a assumir essa construção alheia e imposta, restringindo-se a ela. O ator, ao contrário, deve ser sempre estimulado a encontrar seu próprio caminho.

Entre as muitas dificuldades desta peça, as cenas com a corte dos nobres náufragos são particularmente desconcertantes. Ao escrever estas cenas, Shakespeare deixou as personagens apenas esboçadas, em situações sem dramaticidade. É como se, na sua última peça, tivesse deliberadamente abandonado todas as técnicas que havia aprimorado durante a carreira para despertar o interesse do público e sua identificação com as personagens. Por isso, essas cenas correm um grande risco de ficar insossas e chatas; quanto mais a interpretação tender ao realismo psicológico, tanto mais se revelará a fragilidade da caracterização. Parecia-nos evidente que Shakespeare, ao escrever *A tempestade* como uma fábula, queria manter uma leveza do tom em toda a obra, como um contador de histórias do Oriente, evitando os momentos de maior dramaticidade que suas tragédias contêm. Tentamos explorar a

incongruência da situação dos nobres num mundo de ilusões, por meio da presença constante dos espíritos — confundindo os humanos, enganando-os com seus truques e incitando-os a revelar suas intenções ocultas. Para isso foram necessárias muitas improvisações e invenções concebidas pelos próprios espíritos, e graças à sua ajuda sentimos que estávamos descobrindo o modo de evocar diferentes imagens da ilha com recursos muito simples. Mal imaginávamos que esta seria a fonte de nossa maior crise.

Para explicá-la, tenho que voltar à questão do cenário. Durante as primeiras semanas, vendo a peça ganhar vida, a cenógrafa e eu fomos ficando cada vez mais convencidos de que só precisávamos de um espaço vazio, de um campo livre para o jogo da imaginação. Já havíamos rejeitado as cordas e outros acessórios dos primeiros dias, assim como o piso de madeira ou tapete, certos de que a textura da história exigia que fosse montada com elementos naturais. Num fim de semana, Chloé trouxe várias toneladas de terra vermelha para o teatro. Para dar mais vida e variedade aos movimentos dos atores, moldou cuidadosamente a terra, formando pequenos montes e elevações, abriu um buraco profundo num dos montes, e como resultado o teatro se transformou numa impressionante arena rubra de proporções épicas.

Mas quando começamos a ensaiar descobrimos que a grandiosidade do espaço fazia com que nossas ações parecessem medíocres e irrelevantes. A essa altura, estávamos sugerindo o barco com algumas varetas de bambu na horizontal, que mais tarde, quando postas na vertical, bastavam para evocar com clareza a floresta. Os espíritos só precisavam de algumas folhas de palmeira, punhados de grama ou ramos de arbustos para fazer truques com a imaginação. Ficamos frustrados ao descobrir que o novo cenário se recusava a colaborar nesse trabalho de sugestão. A área não evocava uma ilha na mente; tornara-se uma ilha de verdade, uma paisagem trágica à espera de um Rei Lear. Tivemos que remontar todas as cenas para adaptá-las ao cenário e equipará-las às suas proporções, usando longas varas e objetos infinitamente maiores. Para a cena do barco, pensamos até em cobrir o palco com fumaça, porque aquela paisagem real não podia transformar-se em mar somente pelo poder da interpretação. Finalmente, Chloé e eu ficamos apavorados ao perceber que estávamos caindo na clássica armadilha de ter que adaptar a peça ao cenário, tentando justificar a própria tempestade da peça com uma sucessão de imagens realistas. Não enxergávamos saída. A imagem cênica e a imagem criada pelos atores não combinavam, e não havia solução aparente.

O que nos salvou foi um fato que tinha se tornado, havia muitos anos, parte de nossos métodos de ensaio. Em dado momento, após cerca de dois terços do período de ensaios, quando os atores já decoraram o texto, entenderam a história, descobriram as relações essenciais entre as personagens — e quando a montagem está tomando forma em termos de marcações, objetos de cena, mobiliário, cenário, elementos de indumentária —, abandonamos tudo e vamos numa tarde para um colégio onde, em algum porão exíguo e apertado, rodeados por uma centena de crianças, improvisamos na hora uma versão da peça, explorando as possibilidades do espaço que nos foi dado, usando apenas os objetos existentes na sala, com total liberdade, para suprir todas as necessidades da peça.

A finalidade desse exercício é fazer como os bons contadores de histórias. Em geral, as crianças nunca ouviram falar da peça que lhes vamos apresentar; portanto, nossa tarefa consiste em encontrar os meios mais imediatos de captar sua imaginação e não deixar que ela escape, fazendo com que a história flua com vivacidade e frescor a cada momento. A experiência é sempre muito reveladora, e esse par de horas faz com que nosso trabalho dê um salto de várias semanas: podemos ver claramente o que é bom, o que é ruim, o que compreendemos bem, quais as idéias que não funcionam — e assim, juntos, descobrimos muitas verdades fundamentais sobre a encenação do espetáculo. As crianças são muito melhores e mais objetivas do que a maioria dos amigos e críticos de teatro — elas não têm preconceitos, nem teorias, nem idéias fixas. Chegam querendo se envolver por inteiro no que estão vendo, mas se perderem o interesse não precisam disfarçar a falta de atenção — nós percebemos imediatamente e levamos a sério, como um fracasso de nossa parte.

No caso de *A tempestade*, quando nos apresentamos sobre o tapete num espaço mínimo, a peça ganhou vida na mesma hora. Como nem se podia cogitar da utilização de elementos decorativos, a imaginação da platéia ficava livre para reagir a cada sugestão. Os atores bateram portas, balançaram grossas cortinas de plástico para evocar a tempestade, pilhas de sapatos viraram os troncos que Ferdinando tem que juntar, Ariel trouxe uma tela de arame do jardim para prender os nobres e assim por diante. A apresentação não tinha estilo estético, foi tosca, imediata e coroada de êxito, porque os meios serviam aos fins, e nestas condições a história da peça pôde ser revelada com total clareza. Foi um alerta sobre várias questões novas para a cenógrafa e para mim — na verdade, ficamos muito preocupados.

É comum vermos espetáculos de grupos jovens, que fizeram grande sucesso em lugares muito pequenos, parecerem canhestros e medíocres quando se transferem para um palco maior. Muitas vezes, energia e qualidade são inseparáveis do contexto em que estão inseridas. Por causa disso, Chloé e eu chegamos a uma conclusão óbvia: as invenções divertidas, que funcionavam brilhantemente numa sala pequena, pareceriam infantis e amadorísticas se fossem reproduzidas literalmente na desafiadora amplidão do nosso teatro, que naturalmente exige outra espécie de invenção. Ao mesmo tempo, havíamos presenciado a comprovação prática de nossa teoria básica: esta peça deve ser despojada de qualquer proposta decorativa que limite a imaginação.

Para mim, a solução seria voltar à idéia do tapete, uma área neutra mas atraente em que tudo pode acontecer. Chloé era contra, mas ambos concordamos em testar sem demora esta proposta. Para surpresa dos atores, quando voltaram ao teatro encontraram no centro da terra vermelha nosso grande tapete persa, que havia sido a área onde apresentávamos *A conferência dos pássaros* muito tempo atrás. Fizemos imediatamente um ensaio corrido usando todos os elementos com que havíamos ensaiado no teatro, mas confinando a ação aos limites do tapete. Os resultados foram estranhamente contraditórios. Por um lado, a peça teve um enorme ganho com a redução da área de interpretação. A maior concentração da ação, que não se espalhava mais até as paredes do teatro, libertou-nos de um certo naturalismo: o tapete tornou-se um espaço formal, o espaço da interpretação, e de repente o uso das varetas de bambu e de objetos pequenos voltou a fazer sentido. O que havia parecido ridículo num espaço amplo recuperava agora seu significado natural. Por outro lado, como Chloé temia, os desenhos do tapete persa, tão sugestivos para o poema sufi de *A conferência dos pássaros*, aqui se mostravam irritantemente dispersivos. Quando queríamos que o espectador imaginasse mar, areia e céu, os intrincados desenhos orientais negavam-se a cooperar, pois sua beleza intrínseca tornava impossíveis outras ilusões; era como se estivessem falando com o público em voz alta numa outra língua. No colégio, evidentemente, o tapete tinha ficado invisível — era apenas o tapete comum da sala de aula, velho e sem graça, e portanto não existia.

Pensamos então em usar um tapete simples sem desenhos, mas logo vimos que ficaria igual a um carpete de escritório ou hotel, gerando associações irrelevantes com a atualidade. Tentamos jogar um pouco de areia sobre o tapete persa, mas o resultado foi lamentável. Felizmente, havíamos planejado alguns dias de folga justamente nessa época. Passei esse tempo olhando para o chão, comparando diversos tipos de piso em construções, parques e descampados. Quando voltei, Chloé tinha emoldurado nosso tapete com varas de bambu. Depois removeu o tapete, mas seu formato permaneceu como um carimbo no chão, um retângulo perfeito demarcado por bambus. Chloé cobriu de areia o retângulo. Continuava sendo um tapete, mas um tapete de areia. Vendo os atores ensaiarem nele, sabíamos que nosso problema central fora resolvido. Depois, para dar ao espaço um ponto de referência forte, Chloé colocou duas rochas lá dentro. Mais tarde tiramos uma delas.

Posteriormente, para grande alegria nossa, alguns críticos chamaram esse espaço de *playing field*, expressão que se usa na Inglaterra somente para esportes, ou *playground*, nome que se dá ao pátio de recreio numa escola, dois termos que correspondem exatamente ao que pretendíamos desde o início — um lugar para o jogo cênico ou, em outras palavras, um lugar em que o teatro não pretendesse ser nada mais que teatro. Quando alguém escreveu "É um jardim zen", lembrei-me de meu primeiro ponto de partida. Como sempre, temos que ir à floresta e depois voltar para acharmos crescendo junto à nossa porta a planta que queríamos. Não é raro encontrar, muito depois de terminar a encenação de uma peça, uma anotação ou um pequeno esboço que haviam sido descartados e completamente esquecidos, provando que em algum lugar do subconsciente estava a resposta que levamos meses de investigação para redescobrir.

Descrevi esta experiência com um dos aspectos da produção, a cenografia, para que a compreendam como uma clara metáfora dos demais aspectos. É sempre o mesmo processo de tentativa e erro, pesquisa, elaboração, rejeição e acaso que faz com que a interpretação do ator tome forma, que o trabalho dos músicos ou do iluminador se integrem num todo orgânico.

Falei em "acaso", um termo que pode ser mal interpretado. O acaso existe; não é o mesmo que "sorte", obedece a regras que não podemos compreender, mas certamente pode ser estimulado e fomentado. É preciso haver muitos esforços, todos eles criando um campo de energia que em dado momento crítico atrai para si a solução. Por outro lado, a experimentação caótica, pelo simples prazer da experiência, pode prolongar-se indefinidamente sem jamais chegar a uma conclusão coerente. O caos só é útil se levar à ordem.

É aí que se torna claro o papel do diretor. Desde o início, ele deve ter o que chamo de "pressentimento sem forma", isto é, uma espécie de intuição indistinta mas poderosa apontando para uma forma básica, que é a fonte da atração que a peça exerce sobre ele. O que o diretor mais precisa desenvolver em seu trabalho é o sentido da escuta. Dia após dia, quando ele interfere, comete erros ou apenas observa o que está ocorrendo na superfície, por dentro deve estar escutando, escutando sempre os movimentos secretos do processo oculto. É essa capacidade de escutar que o deixará constantemente insatisfeito, ora aceitando ora rejeitando soluções, até que de repente seu ouvido escuta o som secreto que estava aguardando e seu olho vê a forma oculta que tanto esperava. Questões de visibilidade, andamento, clareza, articulação, energia, musicalidade, variedade, ritmo — tudo isso deve ser observado de modo estritamente prático e profissional. É o trabalho de um artesão, não há lugar para falsas mistificações, para pretensos métodos mágicos. O teatro é um ofício. O diretor trabalha e escuta. Ele ajuda os atores a trabalhar e escutar.

Esta é a diretriz. É por isso que um processo que muda a todo instante não é um processo de confusão, mas de crescimento. Esta é a chave. Este é o segredo. Como vêem, não há segredos.

Fontes

"As Artimanhas do Tédio" é uma adaptação de "*Le Diable c'est l'Ennui*", transcrição de uma oficina ministrada em Paris nos dias 9 e 10 de março de 1991.

"O Peixe Dourado" e "Não Há Segredos" são adaptações de palestras proferidas em Quioto por ocasião da outorga do prêmio da Fundação Inamori em novembro de 1991.

"O que é teatro? O diretor Peter Brook examina essa questão em três ensaios. Usando experiências pessoais, Brook aborda o teatro não como um acontecimento cultural, mas sim como um acontecimento de cultura. Embora as civilizações ocidentais muitas vezes encarem o teatro como divertimento, outras culturas o consideram sob um prisma significativamente mais íntimo. Do nô japonês ao ta'azieh iraniano, passando por sua própria encenação de *A tempestade*, de Shakespeare, Brook mostra como, enquanto diretor, consegue corresponder às necessidades emocionais da platéia."

Edward Lighthart, *Booklist*

ISBN 978-85-200-0483-8

9 788520 004838